
Бекет, цртеж Ане Кнежевић


ISSN 0351-0379
9 770351 037000

143'144'145

ГРАДАЦ

часопис
за књижевност
уметност и културу

Бекет

143
144
145

ГРАДАЦ 143'144'145



Часопис за књижевност, уметност
и културу
Број 143–144–145
Година 28.
2002.

Уредник
Бранко Кукић

Редакција
Бранко Кукић, Милосав Мариновић, Милијан Милошевић, Радојко Николић и Миленко Пајић

Дизајн
Миле Грозданић



Часопис издају
Дом културе Чачак и
Уметничко друштво „Градац"

Штампа
Зухра, Београд
Витановачка 15

Адреса редакције и телефони
Часопис **Градац**, Дом културе,
32000 Чачак, 032/225-070, 227-431

На основу мишљења Министарства за културу број 413-00-1097/2001-04 од 6. IX 2001. не плаћа се порез на промет.



Овај број су суфинансирали
Fund for Central and East
European Book Projects и
Министарство за културу Србије



САДРЖАЈ



Овај тробрј су приредили
Милојко Кнежевић и Бранко Кукић



Бекет

Милојко Кнежевић



Ова свеска часописа „Градац" посвећена је Самјуелу Бекету, једном од најзначајнијих књижевника двадесетог века. Пуних педесет година прошло је од првог објављивања његове најпознатије драме *Чекајући Годоа*, која је, *in illo tempore* самотна и чудновата као Ђакометијево дрво насред њене позорнице, без сумње означила једну од битних раскрсница са широких на уске, посвећене путеве позоришта.

Међутим, упркос чињеници или управо због чињенице да је Бекет најширем кругу читалаца познат пре свега по свом позоришном опусу, и то понајвише по *Годоу, Крају игре, Краповој последњој траци* и *Срећним данима*, о којима је већ много и говорено и написано, ми смо се определили за неке друге његове текстове, можда мање познате, али не и мање важне. Од дванаест овде понуђених позоришних комада (комадића, како је сам Бекет волео да их зове), најмање пет се први пут појављује на српском језику, премда су неки од њих (две скице) написани касних педесетих година XX века. Сматрамо вредним напомене да ова свеска, уз „Нолитово" издање *Изабраних драма* у преводу Александра Петровића, коначно пружа и нашим читаоцима увид у комплетно Бекетово позориште (на српском није објављена још једино *Елеутерија*, први Бекетов комад, о коме се зна да сâм аутор није желео да га прикључи свом опусу, а да је мимо његове воље објављен постхумно).

У припреми ове свеске, основна намера нам је била не да ми говоримо о аутору и његовим делима, него да учинимо да сам аутор (за кога се зна да није волео много да говори) проговори кроз своје текстове, пре свега оне најновије, најсведеније, пошто је и у свом књижевном и у свом позоришном поступку очигледно и свесно тежио свођењу, минималним средствима која, бар у његовом случају, дају максималан набој празнине свег значења и свакога смисла. Ипак, одлучили смо да у избор укључимо и неке од најранијих његових радова (поезија и есеји) који ће читаоцима помоћи да увиде кохерентност идеје једнога дела које је настајало током пуних шест деценија прошлог века.

Понуђени преглед Бекетове поезије вероватно је најпотпунији досад објављен код нас. Од око деведесет објављених његових песама, овом избору недостаје: пет-шест оних објављених у часописима тридесетих година, које нису ушле у касније приређиване збирке.

Бекетови прозни текстови објављени у овој свесци (поред два романа већ објављена код овог издавача) спадају, по нашем мишљењу, у његова најснажнија прозна остварења. *Трзаји* и *Како рећи*, уз пар песама које такође доносимо у овом броју, последњи су његови радови објављени за живота.

Много чега смо се, због просторног ограничења, наравно, морали лишити. Нарочито нам је жао што у овај број нисмо могли да укључимо Бекетова дела писана за радио, филм и телевизију, као ни многе релеватне радове других аутора о Бекетовим делима. Зато на крају свеске упућујемо читаоце на неке значајне књиге и часописе, посебно оне објављене код нас, који ће попунити такве празнине.

Бекетово се дело прикључује драгоценом, непрегледном низу упорних покушаја да се пронађе одговор на (не)постављена питања о човеку. Небројени покушаји да се проникне у тамне дубине тог дела најчешће су завршавали управо у ћорсокаку који оно описује. Чудно. А све изгледа тако једноставно:

Човек је закован тамо где јесте, оно је што јесте (а шта јесте, не зна се), некако баш *sicut deus*, и ничег нема ни мање ни више, ничег ни даље ни ближе, ни иза ни испред, ни са ове ни са оне стране, а сви његови безбројни, безуспешни покушаји квантитификације и квалификације света и

самога себе, само ђубре општу збрку и пометњу, јарцају неизрециво, неописиво стање.

Само(не)довољни микрокосмос који безуспешно покушава да види сопствени одраз у невидивом, несагледивом, неразумљивом и непојмљивом макрокосмосу, човек на леђима носи све муке, све грехе овога света, и то само зато што је одређен (омеђен) говором и свешћу. Ни Кула вавилонска (тек она) није у простору, него у човековој глави, у свести, у разуму, у уму... безумљу... бездању... негде... тамо...

Изван човека нема ничег, а велико је питање има ли ичег и у њему. И ако у том мрачном свету у ком се не зна шта је унутра а шта напољу (и да ли уопште постоји напољу) има икакве светлости, она може да буде једва најбледонајблеђе бледа.

Последњи тактови једног од последњих Бекетових прозних дела. *Праваш најгоре*, звуче као право књижевно завештање, последња воља, последња најпоследња Бекетова реч: *Речено нема више*.

Хронологија



1906. 13. априла, У Фоксроку, предграђу Даблина, рођен је Самјуел Баркли Бекет, син Вилијама Френка Бекета млађег и Мери (коју ће сви звати Мej), рођене Џонс Роу.

1911. Бекетов старији брат Френк (1902) полази у приватну школу коју воде сестре Елзнер, Немице. Са њим, у дечји вртић, полази и Сам. И у школи и у вртићу влада гвоздена дисциплина.

1913. После вртића, Сама уписују у једну од дванаест протестантских основних школа у Даблину, Ерлсфорт Хаус, коју већ похађа и његов брат Френк. Школу води Француз Алферд Ле Петон који се хвали да његови ђаци од самог почетка школовања стичу „двојезично образовање". У то време, заједно са Френком, рођацима Џоном, Моли и Шилом Пеџ, прима и своје прве часове клавира од приватне учитељице гђице Беатрис Скипворт. Од свих четворо деце Сам је био најпосвећенији клавиру и музици која ће играти важну улогу током читавог његовог живота.

1920. Полази у школу Портора Ројал у Енмискилену. Године учења и спорта. Бекет се истиче и у једном и у другом. Започиње дружење са Џефријем Томсоном (касније лекар у Даблину, па психијатар у Лондону) са којим ће остати пријатељ до Томсонове смрти (1975), и са којим ће се често консултовати у вези здравствених проблема, али још чешће анализирати партије шаха чији је Бекет био велики привржeник до краја живота. Шах је заволео пре своје десете године, а играо га је и анализирао и са својим најмлађим стрицем Хауардом, који је у једној симултанки у Даблину победио Хосеа Рауа Капабланку. Већ почиње да исказује занимање за француски језик.

1923. Уписује се на Тринити Колеџ у Даблину. Професор Радмоуз-Браун, пријатељ Вјеле-Грифена, Ларбоа, Фарга и Франсиса Жама, открива му богатство и дубине француске књижевности. Приватно узима часове италијанског језика и књижевности (професор му је млађана Бјанка Еспозито – „сињорина Отоленги"). Са страшћу проучава Дантеа. Примерак *Божанствене комедије*, који му је поклонила госпођица Еспозито (крцат белешкама), носиће стално са собом и та књига ће му заувек остати најдража лектира (кажу да ју је пред крај живота знао готово напамет – барем *Пакао*!). Често посећује позориште.

1926. Први проблеми са здрављем: несаница, срчана аритмија, узнемиреност. Прва озбиљнија, али и неузвраћена љубав са Етном МекКарти („Алба") старијом студенткињом живих језика (касније чувени даблински педијатар), девојком слободном и самосвојном, која је често умела да скандализује околину својим понашањем, са којом ће остати искрен пријатељ до њене смрти (1959). Етна се упушта у авантуру са Бекетовим пријатељем, већ ожењеним Коном Левенталом за кога ће се удати тек 1956. године (кад му умре прва жена). Бекет и Кон ће се тридесетих година још више зближити, иако Сам до тада још неће бити „прежалио" Етну. Први контакт са Француском. Кратко борави у Туру. Бициклом обилази дворце на Лоари. По повратку започиње пријатељство са Алфредом Пероном, бриљантним студентом ENS који је те године (у оквиру размене између чувене париске школе и Тринити Колеџа) постављен за лектора француског на Тринитију (1926-1928), и који ће итекако допринети Бекетовом већ израженом одушевљењу француским језиком и француском културом. Тог лета упознаје рођаку Пеги Синклер („Смералдина") у коју се и заљубљује (та инцестуозна веза трајаће, са свим својим колебањима, светлим и тамним тренуцима, све до Пегине преране смрти, 1933).

1927. Први контакт са Италијом: Фиренца. Месец дана борави у Немачкој (Касел) код тетке Франсис (Сиси) и њеног мужа Вилијама (Боса) Синклера, којима ће увек бити веома привржен – наравно, не треба заборавити ни Пеги која је сигурно била главни, али не и једини разлог његових честих излета у Немачку током тридесетих година. У децембру: дипломац француског и италијанског језика и књижевности.

1928. Два семестра предаје на Кембел Колеџу у Белфасту. У октобру одлази у Париз за лектора енглеског у чувеној Вишој нормалки (École normale supérieure – ENS) где смењује Томаса МекГривија (по традицији, од двојице лектора енглеског у тој школи, један је бриљантан студент Оксфорда а други Тринити Колеџа), са којим ће постати и читав живот остати искрен пријатељ (као и са Жоржом Пелорсоном, који му је, те прве године у Паризу, био једини студент енглеског). Бекет ту открива интелектуално окружење сасвим различито од оног у Ирској чији пуритански конформизам још жешће гуши кад се упореди са „либерализмом" који традиционално влада у

ENS. Почиње да ужива у „доброј капљици" (што је дотад углавном избегавао), али обично тек после пет поподне (Џојс никад није пио пре шест) – обичај који ће задржати током читавог живота. Жорж Пелорсон га упознаје са Жаном Бофреом, сјајним студентом филозофије на ENS, специјалистом за Хајдегера, који му подробно образлаже Парменидове идеје о бићу и небићу, Хераклитове аргументе и Зенонове парадоксе. Виђа се са Алфредом Пероном. МекГриви га упознаје са Џојсом коме се Бекет искрено диви, са којим постаје близак, сарађује и „*проводи сате у дугим разговорима и још дужим ћутњама*".

1929. Почиње да објављује кратке текстове у часопису Transition, покренутом 1927, чији је уредник Ежен Жолас, који је посвећен искључиво експерименталним књижевним формама и око кога ће се окупити многи значајни авангардни аутори тог времена. У јунском броју 16-17 тог часописа објављена је Бекетова кратка прича *Assumption* (*Вазнесење*). Упознаје Езру Паунда који, прогнан из САД, после Венеције и Лондона, борави у Паризу. Пише есеј *Данте... Бруно. Вико.. Џојс*, који је исте године објављен као први текст у заједничком раду групе аутора, приређеном у почаст Џојсу: *Our exagmination round his factification for incamination of work in progress*. Проблеми са Џојсовом кћерком Лусијом заљубљеном у Бекета који ће јој ту љубав узвратити једино избегавањем и изврдавањем, што ће га следеће године, због стања тешке депресије Лусијине (изазване његовим изричитим одбијањем) коштати раскида са Џојсом. У јесен, Томас МекГриви га упознаје са још једним Ирцем, Џорџом Ривијем, дипломцем Кембриџа, песником, који је у Париз дошао да учи француски, а који ће убрзо, захваљујући својим издавачким амбицијама, познанствима са издавачима и жељи да промовише младе ирске ауторе, доста помоћи објављивању Бекетових дела. Риви га, пак, упознаје са Самјуелом Патнамом, Американцем који са Едвардом Титасом уређује часопис This Quarter, а касније (са Ривијем) и New Review.

1930. Заједно са А. Пероном, Е. Жоласом, Иваном Голом и Филипом Супоом ради на преводу *Ане Ливије Плурабеле*, једног поглавља Џојсовог *Дела у настајању*. Џојс присуствује састанцима: више пажње придаје ритму а мање значењу. Бекет се дружи с надреалистима. У пролеће, због Лусије, догађа се оно чега се Бекет прибојавао и што ће од тада звати „раскид са Шемом" који га је уистину погодио. У септембру постаје асистент за француски на Тринити Колеџу (задужен за почетни курс француског језика и књижевности). Чита Шопенхауера, Канта и Геленксову *Етику* која га одушевљава. Гомила белешке, али убрзо одустаје: „*Нисам имао нарочитог дара за читање филозофа.*" Фрустриран улогом предавача и атмосфером која влада у Даблину („*Све те женскице које сањаре... све ме то нипошто није занимало. Каква мука! Једва сам се уздржавао да им свима не кажем да иду, да напусте учионицу*") пада у депресију. По наговору Пероновом, пише и на конкурс који су објавили Ненси Канард и Ричард Алдингтон шаље *Курвоскоп* (поему објављену

крајем тога лета у издању Hours Press у тиражу од 300 примерака, која је прво засебно објављено Бекетово дело). Пише и есеј о Прусту (касније наглашава да га је написао по поруџбини, а не из неког посебног афинитета). Власти у Ирској забрањују објављивање те студије као богохулне. Часопис Transition (у броју у коме је објављен Јунгов чланак *Психологија и поезија*) објављује Бекетову поему *For future reference*. У новембру, пред Друштвом за живе језике Тринити Колеџа држи „предавање" о француском песнику Жану ди Шасу, представнику „концентризма" (Бекет је, заправо, измислио и песника и књижевни правац што је, без сумње, довело до несугласица са претпостављенима).

1931. *Пруст* објављен у Лондону. Упознаје сликара Џека Б. Јејтса, брата књижевника В. Б. Јејтса. Превод *Ане Ливије* објављен у 212. броју часописа NRF (*Нова француска ревија*). Са драмском секцијом групе за француски Друштва за живе језике Тринити Колеџа, учествује на годишњем позоришном фестивалу: у сали Пикок Театра у Даблину изводе позоришни комад *Кид*, пародију на Корнејевог *Сида*, комад за који се дуго сматрало да га је написао Бекет, али су и идеја и реализација биле Пелорсонове (како наводи Ноулсон, према тврдњи самог Пелорсона, који је 1929-1931. био лектор за енглески на Тринитију), док је Бекет био само сарадник и глумац (такође заслужан за наслов комада): доста добра реакција публике, међутим, у очима административаца – фијаско! У децембру стиче магистарску титулу (Master of Arts) и путује у Немачку одакле телеграфски даје отказ на место предавача на Тринити Колеџу, што је касније објаснио овим речима: „*Нисам могао да подносим апсурд да учим друге ономе што ни сам нисам знао.*"

1932. Кратко путује по Немачкој, после чега се настањује у Паризу. Transition објављује његову новелу *Sedendo et Quiescendo*... У мартовском броју ревије This Quarter објављен манифест *Поезија је вертикална*, који између осталих аутора потписује и Бекет. Априлско издање (бр. 5) те године доноси *Текст*, одломак у џојсовском стилу, из његовог рукописа (романа) под насловом који пародира Чосера и Тенисона: *Сан о средње лепим женама* (*Dream of fair to middling women*), из кога ће настати *Више жалости него радости* (*More pricks than kicks*) и збирка поезије *Ехине кости* (*Echo's bones*). Исти часопис у наредним бројевима објављује и Бекетове преводе Бретона, Елијара, Кревела. У децембру, This Quarter објављује прву верзију новеле *Данте и јастог* (*Dante and the lobster*), која ће касније ући у збирку приповедака *Више жалости*... Више издавача одбија рукопис *Сан о средње лепим женама*. Разочаран и озлојеђен њиховим одговорима, јетким тоном пише Џорџу Ривију: „*Роман не пролази. Чедо & Виндупе налазе да је сјајан, али не могу. Они не могу и то је све. Приватна психијатријска клиника Хогарт га је одбила као што би га одбио Панч. Кејп је са својом лулом у свом кардигану био загађен [sic], а његов Абердински теријер делио је његово мишљење. Грејсон га је изгубио или се њиме обрисао. Нек се јебе!*"

Притиснут беспарицом одлази у Лондон, а затим се враћа у Ирску (карту плаћа новцем од хонорара за превод Рембоове *Пијане лађе*). Почиње да скицира свој први роман *Марфи* (Murphy). Муче га здравствени проблеми: оперише цисту на врату и неколико седмица остаје прикован за кревет. Решава да преради рукопис *Сна*, да га преточи у форму „прихватљиву за објављивање“. Проблеми са породицом, пре свега са мајком која сматра да њен син коначно мора да нађе „право“ запослење. Поново је фрустриран, притиснут тескобом и тугом („*Остаћу овде до смрти базајући познатим путевима на чудном велосипеду*“).

1933. У мају, у сред његове тешке депресије, стиже му вест о смрти Пеги Синклер која је боловала од туберкулозе. У јуну му умире отац од последица другог срчаног удара (његове последње речи упућене сину биле су: „Бори се, бори се, бори се!“ и „Какво јутро!“). Бекет, тешко погођен и још више притиснут односима са мајком, пада још дубље у депресију, здравствено стање му се погоршава, због чега одлази у Лондон на психотерапију код доктора Вилфреда Биона (сеансе ће се одвијати током готово две године). Станује у кварту Челси. Почиње да учи шпански језик који ће касније, као и немачки, одлично савладати потпуно сам. Пије. Пише текстове који ће ући у збирку *Више жалости*... „*Поново сам се заћорио, облећем неубедљиво*“, пише Тому МекГривију: овај пут је реч о заводљивој Иркињи Нијали Костело (дипломац француског и историје Универзитетског колеџа у Даблину) коју је већ био упознао у Паризу код Џојсовог сина Ђорђа, и са којом ће се редовно виђати годину дана током боравка у Лондону, премда (по Бекетовим речима) „*веза никад није ишла до секса*“. Захваљујући овој вези сачуван је један примерак рукописа Бекетовог необјављеног превода *Пијане лађе*.

1934. Година тешког живота у Лондону: моралне и књижевне недоумице и финансијски проблеми. У јануару, Ненси Канард у Лондону објављује своју антологију *Негро* (деветнаест Бекетових превода с француског). У фебруару, у америчком часопису Contempo објављена поема *Home Olga*, коју је Бекет написао 1932. године у почаст Џојсу. Пише песме које ће ући у збирку *Ехине кости*. У августовском броју часописа The bookman, под псеудонимом Ендрју Белис објављује чланак *Новија ирска поезија*, а под својим именом новелу *Један од хиљаду случајева* (*A case in a thousand*). Збирка *Више жалости*... објављена у Лондону, без нарочитог успеха. У часописима The criterion (XIII), Dublin magazine (јулски број) и The bookman (бр. 87) објављује чланке о Рилкеу, МекГривију, Паунду, Папинију и О'Кејсију. Тим мрвицама нису задовољни ни он ни Меј. Лето у Ирској. Однос са мајком се и даље погоршава. Мења стан у Лондону. Кратка, „хигијенска“ виђања са женама, углавном оним из суседства, које ће сажети у лик Селије у роману *Марфи*, чије је писање и започео у јесен те године. Нешто озбиљнија веза са једном од њих, која ће се 1946. преточити у новелу *Прва љубав*. Разочаран, незадовољан собом, усамљен, поново чита Шопенхауера и Ничеа, надајући се било каквом преокрету.

1935. Током посете мајци и боравка код Синклерових (који су се после Пегине смрти и због стања у Немачкој вратили у Ирску), поново запада у кризу (анксиозност) која га још једном парализује. Лекари, међутим, овај пут постављају дијагнозу: плеурит (запаљење плућне марамице). Иако мора да остане у кревету, дијагноза повољно делује на његов морал (лакше му је кад симптоме може да припише физиолошким узроцима). Радмоуз-Браун га позива да одржи једно предавање на Тринитију (његов први контакт са Колеџом после оставке), што га ослобађа напетости и омогућава му да користи библиотеку. Шетње Даблином рађају у њему таласе поетских слика (који ће се четрдесет година касније улити у позоришни комад *Онда*) и жељу за писањем, за коју је тада мислио да је већ пресахла. Збирка од 13 песама под насловом *Ехине кости* објављена у издању Europa Press (Џорџ Риви) у Паризу. Чланак о Џ. Б. Јејтсу у часопису Dublin magazine. Посвећује се немачком језику (експериментише пишући на немачком кратке пасусе, а касније и кратке приче). Размишља о томе да промени „занат“ и да се посвети филму (пише Ејзенштејну у Москву писмо којим моли да га овај прихвати као ученика; оставши без одговора, обраћа се писмом Пудовкину од кога очекује да научи тајне филмске монтаже и технике зумирања – без резултата). У септембру, са др Бионом присуствује једном од пет Јунгових предавању на клиници Тависток. То предавање му на известан начин осветљава његово психофизичко стање и истовремено решава неке његове књижевне недоумице. Одлучује да прекине са сеансама код др Биона и да се врати у Даблин. Наставља да ради на рукопису првог романа *Марфи*.

1936. У пролеће, Бекет сматра да је *Марфи* спреман да буде понуђен издавачима. Chatto & Windus враћају рукопис за недељу дана. Constable, Lovat Dickinson, Reeves и још неки за кратко време одбијају један за другим. Шаље копије америчким кућама Simon & Schuster и Houghton Mifflin чији негативан одговор чека месецима. Током три месеца рукопис одбија више од петнаест британских издавача. Решава да дигне руке од *Марфија* (тражи од Џорџа Ривија да настави са покушајима као његов агент) и да се посвети нечем другом. Одавно већ пребира разне могућности запослења (преводилац, лектор за италијански, копирајтер... Ејзенштејн не одговара, ни Пудовкин... Одлучује да постане пилот!), пише МекГривију: „*Мислим да ће моја следећа фикс-идеја бити авијација. Надам се да нисам сувише матор да се томе озбиљно посветим, ни сувише глуп за механику да постанем комерцијални пилот. Не желим да остатак живота проведем пишући књиге које нико неће читати.*“ У лето се поново заљубљује, овај пут у Американку Бети Стоктон, која са својом пријатељицом Мери Менинг, Бекетовом другарицом из детињства, летује у Ирској. Бети, међутим, остаје хладна па Сам налази „утеху“ са Мери Менинг која је (иако већ годину дана удата у Бостону) и сама уплашена и усамљена као и Бекет. Више од пола године проводи путујући по Немачкој (захваљујући новцу који је

некако искамчио на зајам од мајке, која му поштом шаље месечну „милостињу“), тобож припремајући се за посао у Националној галерији у Даблину, у чијим је салама често налазио уточиште од породице и читавог света. На броду од Халеа до Хамбурга чита Селина (*Смрт на вересију*)... Хамбург, Линебург, Хановер, Брунсвик, Хилдесхајм, Магдебург, Потсдам, Берлин, Дрезден... Посећује галерије, разочаран што су нацисти готово потпуно онемогућили излагање дела модерне уметности. По препоруци Сиси Синклер упознаје др Вила Громана, бившег директора галерије Цвингер, захваљујући коме обилази најбогатије приватне збирке Немачке где се упознаје са делима Сезана, Лежеа, Шагала, Архипенка, Мунка, Нолдеа, Кирхнера, Кокошке... Громан и сам поседује значајну колекцију радова Пикаса, Клеа, Кандинског, Мондријана. Стиже у Нирнберг у сред конгреса партије... Брже-боље, већ сутрадан одлази за Минхен, где опет бива разочаран: дела модерне уметности су или уништена или сакривена. Једна једина галерија излаже Клеа, Мунка и Нолдеа.

1937. Иако је намеравао да посети и Аугсбург, Улм, Штутгарт, Карлсруе, Фрибург, Колмар, Штрасбург и Франкфурт, због прилика у Немачкој, а и због умора и слабог здравственог стања одустаје и лети натраг авионом (Франкфурт – Амстердам – Лондон). У Кулдринах се враћа уочи свог тридесет првог рођендана, дочекан хладно, равнодушно... *Марфијевој* Голготи се не види крај... Ривију, који га редовно обавештава о томе, сугерише: „*Наравно, више бих волео да ме објави Дент, па чак и лудница Хогарт, него Стенли Н.* (Nott)... *Али, ако све остало омане, више волим да ме објави Нот него да ме не објави нико. Најважније је да књига ИЗАЂЕ!*“ Ни мајци ни брату не може да врати ни део новца који им дугује. Франк, који је после очеве смрти преузео на себе бригу о пословима и о породици и кога су те обавезе претиле да униште, најављује женидбу и одвајање. Саму је то порука да сад он треба да се стара о мајци. Њихови односи се, међутим, још више затежу. Поново га походе ноћне тескобе и изненадни дневни напади панике. Обузима га страх да ће се догодити нешто непојмљиво: „*Потпуно сам убеђен, пошто је клопка постављена још при рођењу, да ће, ако све настави овим ритмом, проћи још само пар година пре него што наступи нека ужасна криза према којој је претходна била обично упозорење, а ја ћу једва бити способан да се суочим са њом као бикчић са штројачима. Толико је још физичких ствари о којима се не усуђујем да мислим. Отупео сам од туге...*“ Није све чешће и све жешће, што више не крије ни од мајке. Прогонећи се у зачараном кругу болесних породичних односа, Френк, Меј и Сам се смењују у болесничкој постељи. Сам сад болује од „цревног грипа“, вероватно психосоматског порекла. „*Док сам боловао, констатовао сам да једино што тада могу да читам јесте Шопенхауер. Све друго што сам покушавао само је појачавало осећај болести и мучнине. Баш је било чудно. Као кад се нагло отвори прозор у соби пуној устајалог ваздуха. Одувек сам знао да је он*

један од оних који су ми најважнији, а сад почињем да схватам и зашто ми причињава задовољство, стварније од свих задовољстава које сам одавно искусио. Задовољство је и открити филозофа који се чита као песник...“ После још једне од безброј болесних породичних сцена, одлучује да прекине са свим тим и да заувек оде из Даблина. Стиже у Париз крајем октобра и изнајмљује собу у хотелу „Либерија“, али се због једног судског процеса (у коме је био сведок) одмах враћа у Даблин. По завршетку процеса којим је (у мајчиним очима) по ко зна који пут окаљао породично име, Меј му приређује још једну сцену која је, ваљда, била њен последњи покушај да спречи Сама да заувек напусти Ирску (одлази из Кулдринаха обавезавши Френка да му нипошто не каже где), а поводом које Бекет, у једном писму, преноси МекГривију своја осећања у том тренутку: „*Уместо да се стропоштам на земљу као што би, претпостављам, требало да учиним, уживам у чарима Кулдринаха у коме нема ње. И не бих могао да јој пожелим ништа боље него да и она осећа то исто без мене. Али, не желим јој ама баш ништа, ни добро ни лоше. Онакав сам каквим ме је начинила њена сурова љубав, и добро је да бар једно од нас прихвати оно што је увек било... Сасвим једноставно: не желим ни да је видим, ни да јој пишем, нити да чујем било шта о њој... И кад би ми сад стигао телеграм о њеној смрти, не бих допустио Фуријама задовољство да ме сматрају ма и посредно одговорним; јер, претпостављам да се све стиче тако да ме оптуже да сам био врло рђав син, амин.*“ Трећег децембра поново је у хотелу „Либерија“ у Паризу, где деветог прима телеграм од Ривија који му јавља радосну и готово невероватну вест: после две године потуцања и одбијања четрдесет два издавача, Routledge прихвата да у пролеће објави *Марфија*! Поново улази у круг Џојсове породице и пријатеља. Код Џојсових упознаје и своју нову љубав, богату Американку Пеги Гугенхајм, која намерава да отвори галерију у Лондону.

1938. У јануару, у глуво доба ноћи, напада га на улици један подводач који му у гушању забада бодеж у груди. Срећом остаје жив. По изласку из болнице, у којој је остао петнаест дана, виђа се са Пеги Гугенхајм (која се још везује за њега), али, истовремено, са још две жене, од којих је једна Сузана Дешево-Дименил, његова будућа животна сапутница (тек пред крај живота и формално супруга). Почиње да пише песме на француском:

оне долазе
другачије а исте
са сваком је другачије а исто
са сваком другачије одсуство
љубави
са сваком одсуство љубави исто.

Напушта хотел „Либерија“ и изнајмљује стан у Улици Фаворит бр. 6, у коме га најчешће посећује Сузана. *Марфи* коначно излази из штампе (Routledge and Sons, Лондон, 1938). Бекет га са А. Пероном преводи на француски. Објављује чланак о Д. Девлину (Transition бр. 27).

1939. Захваљујући ауторским правима од *Марфија*, финансијска ситуација му

се донекле побољшава, па у лето, без нових позајмица, одлази у Даблин да посети мајку, брата и његову породицу. Забринут је за пријатеље у Француској. Првог септембра Хитлерове трупе улазе у Пољску. Два дана касније, Енглеска објављује рат Немачкој. Меј покушава да убеди Сама да остане у Ирској, али се он сместа пакује и враћа у Париз. Ирску ће поново видети тек после пет и по година.

1940. Иако су многи његови пријатељи већ напустили Париз и кренули ка југу, Бекет се као добровољац пријављује у јединице прве помоћи. Међутим, кад је немачка инвазија започела и кад је Париз захватила паника, он и Сузана ипак схватају да је најпаметније да се и сами привремено склоне на југ Француске. Париз напуштају само 48 сати пре него што ће Хитлерове трупе тријумфално закорачити Јелисејским пољима. На путу ка југу, у Вишију се на кратко виђају са Џојсовима. Џојс даје Бекету препоруку са којом он одлази Валерију Ларбоу који му великодушно позајмљује 20.000 франака, вероватно и не помишљајући да ће му их овај моћи икада вратити. Тај новац, који је за Сама и Сузану у том тренутку значио решење најтежих проблема, Бекет ће после рата вратити Ларбоовим наследницима. Из Вишија пешице одлазе на запад, према мору, у Каор где стижу у глуво доба ноћи, по страшној олуји, покисли, изгладнели, беспомоћни. (*Последњи пут сам плакао у Каору, 1940. Па, скоро последњи*...) Захваљујући новцу који им је позајмио Ларбо, камионом настављају пут ка Аркашону где изнајмљују вилу. У Аркашону повремено ручавају са Мери Рејнолдс и Марселом Дишаном, са којим Бекет игра шах, и који га редовно побеђује. У септембру, кад су чули да се ситуација у Паризу донекле стабилизовала, враћају се у Париз.

1941. Тешка зима. Време несташица, рационисаног снабдевања, бонова за исхрану... Воде се разговори о шаргарепи, репици и ротквицама, којих ће се Бекет касније сећати кроз дијалоге у *Годоу*, *Неименљивом* и др. Придружује се Покрету отпора, организацији *Глорија СМХ* (Глорија је тајно име Жанин Пикабија – кћери Франсиса Пикабије – која је са Жаком Леграном била један од вођа и оснивач, а СМХ анаграм од енглеског HMS – His Majesty's Service) која је деловала под окриљем британске СОЕ (Special Operations Executive), чији је члан, између осталих, био и Алфред Перон. Задатак организације је у почетку био организовање бекства британских пилота оборених над окупираном зоном и пребацивања савезничких војника, ратних заробљеника, у слободне зоне, али се она убрзо специјализовала за обавештавање. Бекет је у организацији радио као веза и као преводилац-секретар.

1942. Кад је организација „проваљена" и ухапшено педесетак од неких осамдесет чланова (међу њима и А. Перон) колико је укупно бројала, Сам и Сузана поново крећу у „бежанију" на југ и овај пут без новца. На путу ка Русијону (Воклиз) где ће се коначно сместити, бораве неколико дана у баштованском бунгалову, у долини Шеврез, где се са мужем склонила Натали Сарот, пријатељица Маније Перон (супруге А. Перона). Перонови, преко својих пријатеља обезбеђују Саму и Сузани лажна документа са којима они коначно стижу до Русијона (Roussillon-d'Apt), на осамдесетак километара од Авињона. Привремени смештај налазе у малом приватном хотелу. Да би се прехранили, Сам помаже мештанима у пољским, виноградарским и шумским радовима. Повољно изнајмљују кућу надомак села у којој бораве до краја рата. Друже се са Жозет и Анријем Хајденом, са којим Бекет дели љубав према шаху и сликарству. Ово пријатељство неговаће до краја живота.

1943. Озбиљно се посвећује раду на роману *Вот* (Watt), започетом у Паризу 1941.

1944. Поново се повезују са Покретом отпора.

1945. Почетком године, Сам и Сузана напуштају Русијон и враћају се у Париз. *„По ослобођењу, успео сам да сачувам стан (у Улици Фаворит). Вратио сам се и наставио да пишем – на француском – са жељом да још више осиромашим."* Пише *Прву љубав*. У часопису Cahiers d'Art објављује *Сликарство Ван Велдеових или свет и панталоне*. У мају, први пут после рата одлази у Ирску (ради за Црвени крст). По повратку, због административних заврзлама везаних за право боравка, ради као економ-преводилац у војној болници у Сен-Лоу.

1946. Година интензивног стваралачког рада. Пише и објављује новеле *Мерсије и Камије*, *Изгнаник*, *Крај*, *Умирујуће средство*. Објављује *Песме 1937–1939*.

1947. Пише свој први позоришни комад *Елеутерија* – на грчком *слобода* – (три чина, седамнаест лица), помало предимензионисан у односу на будуће Бекетово позориште. Бекет је ово дело очигледно сматрао неуспелим покушајем, јер није желео да га објављује и за живота га није ни објавио. Објављено је постхумно (1995) мимо воље аутора. Издавачка кућа Bordas објављује *Марфија*. Роман пролази потпуно незапажено и код публике (15-20 продатих примерака) и код критике (иако је више од 300 примерака бесплатно достављено књижевним критичарима свих могућих новина и часописа) и упркос упорном личном залагању Тристана Царе код многих међу њима.

1948. Живи од превода за часопис Transition, чији је нови директор Жорж Дитуи. Пише романе *Молоа, Малон умире*, драму *Чекајући Годоа* и неколико песама на француском.

1949. Пише роман *Неименљиво*. Сузана, са Бекетовим рукописима у рукама, обија прагове издавачких кућа и позоришта (Жан Вилар одбија *Елеутерију*, о којој Роже Блен при првом читању размишља радије него о поставци *Годоа*)...

1950. Умире Бекетова мајка Меј. Бекет пише тринаест *Безразложних текстова*. Преводи *Молоу* на енглески. Започиње превод на енглески *Антологије мексичке поезије* Октавија Паса (који од њега наручује UNESCO).

1951. Издавачка кућа Minuit објављује Бекетов роман *Молоа*. Овај пут уз критичке приказе у штампи, колико добре толико и лоше. Будући да је после рата преовладавала најпре документаристичка, а затим егзистенцијалистичка књижевност заснована на

некој врсти друштвеног и морално-политичког „ангажмана“, Жан Бланза у књижевном подлистку Фигароа закључује: *„Мало је вероватно да има пуно читалаца. Не видим на каквом неспоразуму са публиком би могао да се утемељи његов успех.“* Жорж Батај, у часопису Критика, објављује текст *Молојева ћутња*.

1952. У октобру, Minuit објављује Бекетову драму *Чекајући Годоа*.

1953. 5. јануара, позоришна премијера *Годоа* у театру *Вавилон* у Паризу, у режији Рожеа Блена. Премда неочекиван, ипак изванредан успех. Представа остаје на репертоару месецима. Задобија ватрене присталице, али и огорчене критизере. Тек са Годоом и тек у позоришту Самјуел Бекет постаје међународно познат и признат аутор. Комад је за неколико година преведен на двадесет језика и приказан у више од тридесет земаља (понекад на изненађујућим местима, као на пример у затвору Сен Квентин где је доживео прави тријумф). Међутим, Бекет неће исто тако брзо стећи и читаоце. Проћи ће још пет година пре него што продаја *Годоа* са књижарских полица достигне 10.000 примерака (у првој години било је свега 125 купаца!). Што се тиче Бекетових романа, публика и дан-данас о њима зна мало или нимало. У Паризу објављени романи *Вот* (Watt) изд. Olympia Press и *Неимењиво* (L'Innommable) изд. Minuit. У преговорима око продаје права на америчко издање *Годоа* упознаје Памелу Мичел, шармантну тридесетдвогодишњу историчарку, Американку, уз коју ће открити да „пословни преговори могу да буду и пријатни“, са којом ће бити у вези током 1954. и повремено се виђати све до 1964.

1954. Пише прву верзију (три чина) драме *Крај партије*. У априлском броју часописа Нова књижевност објављује кратак текст у почаст Џеку Б. Јејтсу. Умире Бекетов брат Френк. Сломљен, Бекет из Ирске пише Памели Мичел: *„Идеја о срећи за мене више нема никаквог смисла. Све што хоћу јесте да будем у тишини.“* *Годо* објављен у САД, *Вот* забрањен у Ирској.

1955. Захваљујући хонорарима и правима од *Годоа*, финансијска ситуација му се побољшава. *Молоа* објављен на енглеском, забрањен у Ирској. Поставке *Годоа* у Лондону и Даблину. Објављене *Три песме*. *Новеле и текстови низашто* у издању Minuit.

1956. За BBC, на енглеском, пише радио драму *Сви који падају*. Нова поставка *Годоа* у тетару *Еберто*. Поставке *Годоа* у Мајамију – фијаско – (Алан Шнајдер) и Њујорку – потпун успех – (режија Херберт Бергхоф). Пише коначну верзију *Краја партије*, *Чин без речи* и *Скицу за позориште I*. Роман *Малон умире* објављен на енглеском. Премијера *Годоа* у Београду, у атељеу сликара Миће Поповића, на Старом сајмишту. Представа изведена за ужи круг пријатеља и љубитеља (припремана за Београдско драмско, али је управа у последњем тренутку одлучила да је не стави на репертоар из страха од реакције режима). Редитељ Василије Поповић (Павле Угринов).

1957. 3. априла, у Лондону (на француском језику), премијера *Краја партије* и *Чина без речи* у режији Рожеа Блена (париска премијера 27. истог месеца). Оба текста излазе у издању Minuit. *Сви који падају* излазе и у енглеском и у француском издању (изд. Minuit, превод Робера Пенжеа). Бекет почиње да пише текст који неће завршити, али ће га објављивати под насловом *Из једног напуштеног дела*. Умире Бекетов пријатељ Џек Б. Јејтс. Етна МекКарти оболева од рака грла.

1958. *Молоа, Малон умире и Неимењиво* објављени у Енглеској у једној књизи под насловом *Трилогија*. У Њујорку, Алан Шнајдер поставља *Крај партије*. Том пригодом, у ревији Village Voice од 19. марта, објављено је четрнаест Бекетових писама Шнајдеру. Погођен болешћу Етне МекКарти, са којом је непрестано у преписци која из њега извлачи прилично сентименталне тонове, пише и на енглеском објављује позоришни комад *Крапова последња трака* који се у Лондону премијерно приказује 28 октобра. Објављени *Антологија мексичке поезије* (Бекетов превод) и енглески преводи *Краја партије* и *Чина без речи*. Бекет и Сузана, по наговору Жерома Лендона, проводе јул у Југославији (Београд, Загреб, Ловран) е да би потрошили (неконвертибилне) динаре које су им донела ауторска права од *Молоа*. У Београду упознају Каћу Самарџић, лектора у издавачкој кући Космос, која на спрски преводи Бекетов роман *Молоа*. По повратку у Париз, повлачи се у Иси и (на француском) пише *Скицу за позориште II* која ће бити објављена тек 1976. Током боравка у Лондону, упознаје Барбару Бреј, младу (тридесетдвогодишњу) удовицу са две кћери, која ради као писац дијалога за позоришну секцију BBC, и са којом ће остати у вези практично до краја живота.

1959. У Немачкој (Limes Verlag у Визбадену) објављено тројезично издање Бекетових песама (збирка Ехине кости и све песме објављене у ревијама и часописима) под насловом *Gedichte* (Песме). Пише радио драму *Пепео* коју Minuit (превод Бекетов и Робера Пенжеа) објављује у једној књизи са *Краповом последњом траком*. На француском пише *Чин без речи II* чији енглески превод излази у првом броју ревије New departures. Даблински Тринити Колеџ проглашава га почасним доктором. Бекет пише МекГривију: *„ТКД је дошао на смешну идеју да ме прогласи доктором књижевности.“* На француском почиње да пише причу која ће постати роман *Како јесте*. *Молоа*, први и једини пут објављен на српском: издање Космос, Београд, превод Каће Самарџић. Умире Бекетова „вечна љубав“, Етна МекКарти.

1960. Премијере *Последње траке* у Њујорку и Паризу. Завршава роман *Како јесте*. Почиње да пише позоришни комад *Срећни дани*. Купује нови стан у Булевару Сен-Жак, на броју 38.

1961. Minuit објављује роман *Како јесте*. *Песме* на енглеском (Calder). 13. фебруара, премијера опере *Последња трака*, композитор је Марсел Михаловичи (немачка премијера у Билефелду, 25. фебруара). Бекет се коначно и званично жени Сузаном Дешево-Дименил (венчавају се у Фолкстоуну, градићу на југу Енглеске). Нова поставка *Годоа* у театру Одеон у Паризу, са Етјеном Бијеријем у улози Естрагона (редитељ је Блен, у сарадњи са Бекетом). Чувено дрво за сценографију ове поставке прави Алберто Ђакомети. Бекет са Борхе-

сом дели годишњу међународну награду издавача. Светска премијера *Срећних дана* у Њујорку. Харолд Пинтер долази у Париз, упознаје Бекета који „може да му посвети само сат времена", али га убрзо возика Паризом у свом „спачеку", да би завршили дружење „чашицом" која траје до три ујутро. Пише радио-драме *Речи и музика* и *Каскандо*.

1962. *Речи и музика* на трећем програму BBC (музика његовог синовца Џона Бекета). Преводи *Срећне дане* на француски и *Како јесте* на енглески. Премијера *Срећних дана* у Лондону. *Малон умире* на енглеском (Penguin Books). Пише позоришни комад *Игра* (Play).

1963. *Сви који падају* на француској телевизији. *Каскандо* на немачком (ORTF и Радио Штутгарт). *Срећни дани* на француском (Minuit). Завршава *Игру*. Немачки превод објављује Surkampf Verlag. Светска премијера у Улму, неколико месеци касније и у Њујорку. *Срећни дани* на француском приказани најпре у Венецији, а затим у театру Одеон у Паризу (Мадлен Рено) 21. октобра. *Молоа* на француском у џепној библиотеци 10-18 у истој свесци са *Изгнаником*.

1964. *Игра* и *Како јесте* објављени на енглеском. Француски превод *Игре* у јунском броју Нове књижевности. Бекет пише сценарио за *Филм* (у америчкој продукцији – Њујорк – у режији Алана Шнајдера, са Бастером Китоном). Лондонска, а затим и париска премијера *Игре*. *Каскандо* на BBC.

1965. Бекет се подвргава нимало лакој операцији вилице („*бенигни" тумор*). Пише позоришни "комадић" *Дођи-пођи* и причу *Машта мртва замислите*. На енглеском (за ирског глумца Џека МекГаурана) пише телевизијску драму *Ех, Џо!* Енглеска издања *Пруста*, *Три дијалога*... и *Машта мртва замислите*. *Филм* добија награду младе критике на фестивалу у Венецији. Почиње да пише текст који ће завршити тек пет година касније, под насловом *Изгубљени* (Dépeupleur / The Lost Ones).

1966. Нова поставка *Годоа* у тетару Шаптал. Премијера *Игре* (извиждана) и *Дођи-пођи* у Одеону. *Доста* (Assez) на француском (Minuit). *Пепео* на ORTF. *Игра* на филмском фестивалу у Венецији. *Доста* и *Фијук* (Bing), *Игра и друге једночинке* (Comédie et actes divers) у издању Minuit. Премијера *Ех, Џо!* на BBC. Премијера *Дођи-пођи* у Берлину (Шилер театар).

1967. *Филм* и *Игра* на репертоару биоскопа Пагода у Паризу. Бекетова прва самостална режија: *Крај партије* у Берлину (Шилер театар). У Берлину упознаје младу Израелку Миру Авереш, сценаристкињу, са којом проводи десетак дана, до доласка Сузаниног (и Барбаре Бреј) на премијеру комада. Minuit под заједничким насловом *Мртве главе* објављује *Доста, Машта..., Фијук, Из једног напуштеног дела*. *Ех, Џо* и *Дођи-пођи* на енглеском. Calder у Лондону издаје сабране кратке приче (*Новеле и безразложни текстови, Из једног напуштеног дела, Доста, Машта*... и *Фијук*) под насловом *No's knife*. Умире један од најбољих Бекетових пријатеља, Томас МекГриви.

1968. Minuit у ограниченом тиражу издаје *Песме* (1937–1939 и 1947–1949). *Ех, Џо* и *Филм* на француској телевизији. Нова поставка *Краја партије* у театру Алфа. *Напуштени* (Abandonné), прича на француском, у луксузном издању Жоржа Визара (Visart). Бекет са Ањес и Лидовиком Жанвијеом ради на француском преводу *Вота* који се појављује у издању Minuit крајем године.

1969. На молбу Кенета Тајнана, пише „скеч" *Дах* (Breath) за еротску ревију *Ох Калкута* коју Тајнан намерава да постави у Њујорку, а затим и у Лондону. Minuit објављује Бекетову кратку прозу под насловом *Без* (Sans). На првој страници броја 1267 ревије Француска књижевност (*Lettres françaises*) стоји Арагонова реченица: *Овај број треба сматрати првенствено као почаст Самјуелу Бекету*... Ревија објављује подужи, значајан есеј Алена Жуфроа о *Воту*: *Тишина, молим!* Бекетово здравствено стање се опет погоршава. Лекари дијагностикују гнојни процес у пределу плућа, на месту оног чувеног убода ножем. Бекет се, ипак, помало радује препорученој терапији (поред антибиотика, мировање и што мање активности) због силних обавеза којима је просто затрпан. Одлучује да са Сузаном оде на одмор у унутрашњост Туниса, у Набел, шездесетак километара јужно од медитеранске обале. Међутим, уместо сунца, дочекују га непрестани пљускови, безмало потоп. Клима нимало погодна за плућног болесника.
23. октобра, звоњава телефона нервира Сузану која одговара на позив јер Сам управо пише једно од безброј писама (једина активност коју у Тунису свакодневно упражњава). Неколико тренутака ћутке слуша саговорника, одговара тихо и кратко и спушта слушалицу. Окреће се Бекету, као сломљена, мрмљајући: „Каква катастрофа!" Управо су јој јавили да је Шведска академија доделила Бекету Нобелову награду за књижевност за 1969. годину. Сам је најпре изненађен, затим узбуђен, а онда више не зна како да реагује. С обзиром на његов однос према публицитету и медијима, вест је заиста катастрофална колико и радосна. Дуго ће и вешто избегавати сусрете са новинарима. Награду ће, наравно, у његово име примити његов издавач и пријатељ Жером Лендон. Здравље му се и даље погоршава. Проблеми са плућима, цисте у усној дупљи, операција катаракте оба ока. Због Дипитреновог грча у десној шаци с тешком муком држи и оловку.

1970. Minuit објављује *Изгубљене*. *Сабрана дела* у XVI томова, Њујорк (Grove Press). Циклус Бекетових представа (*Срећни дани, Годо, Последња трака, Чин без речи I* и *II*, последње две у Бекетовој режији) у тетару Рекамије у Паризу. *Мерсије и Камије* и *Прва љубав* у издању Minuit. *Малон умире* у џепном издању 10-18. Издавач Зуркамп (Франкфурт на Мајни) објављује Бекетове сабране драме у оригиналу, са немачким преводима. Умире Анри Хајден. Бекет пише први од осам кратких прозних текстова које ће неколико година касније објавити под насловом *Још једном за крај* (Pour finir encore / Fizzles).

1971. Друга операција десног ока. Режира *Срећне дане* у Берлину где одмах по доласку у једној продавници купује сву расположиву количину ирског вискија Tullamore Dew, е да му истегне до краја боравка. Minuit издаје *Изгубљене*. Јесен са Сузаном на Малти, где опет срећом „налеће" на Tul-

lamore Dew. *Марфи* у библиотеци 10--18.

1972. Са Сузаном у Мароку. Две недеље по повратку почиње да пише нови позоришни комадић, *Не ја*. Енглеско издање *Изгубљених* (Calder). Светска премијера *Не ја* у Њујорку. Бекет пише *Непомично* (Immobile / Still). Септембар на Малти. По повратку, мора да извади 8 зуба за 48 сати и, наравно, да стави протезу. У Лондону, Алберт Фини игра *Крапа* (којим Бекет нипошто није задовољан), а изванредна Били Вајтлоу у *Не ја*.

1973. У јануару умире Џек МекГауран. Бекет преводи на енглески *Прву љубав*, *Мерсије и Камије* и *Не ја*. После једне представе *Срећних дана* у Атини, умире и глумица Кристина Цингос са којом су и Сузана и Бекет били добри пријатељи. Бекет пише Кеј Бојл: *„Време сад истиче као кад цуре последње капи, драгоцено и бескорисно у исти мах.“* *Не ја* у Фаберовом издању (Лондон).

1974. Више пута борави у Исију. У два наврата путује у Мароко. Средином године, што у Паризу што у Исију, пише још један позоришни комадић, *Онда* (Cette fois / That time) за који каже да је „брат *Не ја*“. Септембар у Танжеру. Режира *Срећне дане* у Лондону (где свраћа на пробу Мартину Еслину који за ВВС припрема *Безразложне текстове*) и *Warten auf Godot* у Берлину. „*Пуна ми је корпа позоришта, нарочито Годоа*“, жали се Алану Шнајдеру...„*Право је мучење кад мораш да слушаш исте речи сваки дан.*“

1975. Изванредан успех *Годоа* у Берлину. Док режира ову представу, Бекет почиње да пише текст за нову: *Кораци*. Мадлен Рено у *Не ја* (у Бекетовој режији), Пјер Шабер у *Крапу* (театар Орсе). Лето са Сузаном у Танжеру. У јесен, преводи на енглески „*мрвице и прастаре остатке комадића за радио и за позориште*“ које је обећао свом лондонском издавачу Faber & Faber (две скице за позориште, започете и напуштене крајем педесетих и почетком шездесетих година и два радиофонска дела). Излазе *Кораци* на енглеском, *Не ја* на француском.

1976. Цео свет осим самог Бекета жели да прослави његов седамдесети рођендан. Он одлучује да присуствује пробама и премијери *Корака*, *Онда* и *Дођи-пођи* у Лондону (Ројал Корт ће у тај амбициозни програм укључити и Шилер театар из Берлина са *Годоом*). Придружује им се и ВВС премијерним извођењем једне од две *Скице за радио*, коју тумаче троје Бекетових пријатеља: Харолд Пинтер, Били Вајтлоу и Патрик Меги, али и телевизијском премијером *Не ја* (снимак позоришне представе са Били Вајтлоу, а са Бекетовом дозволом). У јануару са Сузаном борави у Танжеру где ради на новом телевизијском комаду *Сабласни трио*. У Лондону режира *Кораке* са Били Вајтлоу. Излазе *Онда* на енглеском, и *Ћорци* (Fizzles / Pour finir encore) и на енглеском и на француском. Умиру Џефри Томсон, Џорџ Риви и Сали (сестра Пеги Синклер). У Берлину, где режира *Кораке* и *Онда*, упознаје се се са америчким композитором Мортоном Фелдманом коме ускоро на дописници шаље кратки текст под насловом *Ни* (Neither).. У Лондону, разочаран филмском верзијом (снимком) представе *Игра*, обећава да за ВВС напише нову тв-драму која ће у априлу 1977. бити приказана уз *Не ја* и *Сабласни трио* (у програму који ће Бекет назвати *Сенке*). Враћа се у Париз и 18. новембра шаље у Лондон комад *Само облаци* (But the clouds), а пред Божић и сам одлази на снимање. Шилер театар у Београду (БИТЕФ): *Годо* у Бекетовој режији.

1977. Иако је 1972. ставио забрану на извођење својих комада у Јужноафричкој републици „пред публиком која није мешовита“, допушта поставку *Годоа*, а затим и *Краја партије*, у мешовитој подели за приказивање у салама у којима није уведена сегрегација. Уморан, презаузет силним посетама, али и притиснут годинама, жали се да више не успева да пише. Умиру пријатељи Гер Ван Велде, Мери Хачинсон. Бекетово здравствено стање се и даље погоршава. Притиснут мрачним мислима и тугом, пише *Танушне стихове*. Борави у Штутгарту где за радио режира *Сабласни трио* и *Само облаци*, а затим и у Берлину, где поставља *Крапа* са Риком Клачијем. На молбу Дејвида Ворилова, почиње за њега да пише нови позоришни комадић, који ће завршити 1979, *Монолог* (A piece of monologue / Solo) и у многоме аутобиографски (премда на "бекетовски" начин) прозни текст *Друштво* (Company / Compagnie).

1978. Борави у Танжеру. Режира *Игру* и *Крај партије* са Клачијем у Шилер театру. У Паризу, Делфина Сериг у *Корацима* (у Бекетовој режији). *Кораци* и *Још једном за крај* на енглеском.

1979. „*Физички сам добро, мање-више, али глава ми је у тужном стању.*“ Умире Кон Левентал. Бекет, погођен, пише: „*Пријатељство које је, упркос свим ветровима, трајало више од педесет година претворило се у пепео у урни бр. 21501 у сутерену коломбаријума на гробљу Пер-Лашез.*“ *Само облаци* на енглеском (Faber). *Друштво* на француском (Minuit). Режира *Срећне дане* са Били Вајтлоу (Лондон, Ројал Корт). Дејвид Ворилов игра *Монолог* у позоришном клубу театра Ла Мама у Њујорку.

1980. Нови позоришни комадић, *Љуљашка*, за Били Вајтлоу и Алана Шнајдера (премијера 8. априла у Бафалу, САД). Упознаје Џозефа Чајкина. Пише *Охајску импровизацију*. У Лондону режира *Крај партије* са Риком Клачијем за драмску радионицу Сен Квентин. Почиње да пише нови прозни текст *Лоше виђено, лоше речено*.

1981. Бекет пуни седамдесет пет година. „*Плашим се ове године и гужве, као да славим стогодишњицу... Да ли да се сакријем иза Кинеског зида и чекам да се видик рашчисти.*“ Пригодни програми прослава у Лондону, Паризу... Бекет у Штутгарту режира *Квадрат I* и *II* за телевизију. *Лоше виђено, лоше речено* у издању Minuit. Почиње да пише *Правац најгоре* (на енглеском).

1982. Преводи на француски *Љуљашку*, *Охајску импровизацију* и *Монолог* (Solo). На молбу Међународног удружења за заштиту уметника пише позоришни комад *Пропаст* (Catastrophe) који посвећује Вацлаву Хавелу, приказан на фестивалу у Авињону, 20. јула. Сузана, чије се здравствено стање погоршава из године у годину је поново болесна. За немачку телевизију пише нови комад, *Ноћ и сно*-

ви који исте године и режира у Штутгарту.

1983. У марту пише свој последњи позоришни комад(ић) *Шта где*. Покушава да на француски преведе *Правац најгоре*. Одустаје. *Пропаст*, *Шта где* и *Охајска импровизација* у Њујорку (Алан Шнајдер). Циклус Бекетових представа (режија Пјер Шабер) у Паризу у тетару Rond-Point који воде Жан-Луј Баро и Мадлен Рено.

1984. Помаже Рику Клачију у припремама *Годоа* за позоришни фестивал у Аустралији (Аделаида). Умиру Роже Блен и Алан Шнајдер. Сузана болесна. *Шта где* у Штутгарту.

1985. Прерађује два раније написана, с намером да им дода трећи кратак прозни текст који ће 1987. године бити објављени као *Трзаји* (Stirrings still / Soubresauts).

1986. Преписује па прекуцава два текста из претходне године. Додаје и посвету Барнију Росету (његовом америчком издавачу – Grove Press). Здравствено стање му се озбиљно погоршава (за Бекета су то „респираторни проблеми", а заправо је почетак емфизема).

1987. Претходним двама коначно додаје и трећи текст који 1988. излази у луксузном издању ограниченог тиража, са потписом аутора и илустрацијама Луја ле Брокија. Бекет, најпре повремено, а затим непрестано користи инхалатор. Не сме више да се удаљује из Париза, чак ни у Иси. Несвестице и губитак равнотеже. У априлу, пада док прелази Булевар Сен-Жак. Сузана још болеснија.

1988. Бекет поново пада, овај пут у кухињи. Повреда главе. Лекари сумњају и на Паркинсонову болест. Примљен у старачки дом „Треће доба" у Улици Реми-Димонсел, на физиотерапију. У великој згради на броју 26 некад је било породилиште. „*Светлост дана. Сада светлост ноћи*", пише Бекет у писму упућеном Кеј Бојл. У том дому пише и своје последње дело (песму или прозу?) под насловом *Како рећи*, које посвећује Џоу Чајкину.

1989. Упорно се труди да преведе *Трзаје* на француски. Кратке шетње, посете пријатеља. Иако му се здравствено стање непрестано погоршава, не одустаје од своје две (вечерње) чашице вискија дневно. Његов лекар га једанпут води и у Иси, одакле се Бекет враћа скрхан јер схвата да више никада неће прекорачити праг своје куће. 17. јула умире Сузана. Бекет умире 22 децембра. Сахрањени су на гробљу Монпарнас.

М. К.

■

Поезија

Самјуел Бекет



КОРОСКОП

Шта је то?
Јаје?
Тако ми браће Boot, смрди на свеже.
Дај га Gillotu.
Галилео како сте ти
и његове последичне трећине!
Зли стари коперникански
олово-котрљајући крчмарев сине!
Крећемо рекао је отиснули смо се – Porca madonna!
као што би вођа палубе, или врећа кромпира
натоварили претворицу.
То није кретање, то је *кретање*.
Шта је то?
Мала зелена изнутрица или печуркаста?
Два ишибана јајника са шункурвом?
Колико дуго га је носила, та перната?
Три дана и четири ноћи?
Дај га Gillotu.
Faulhaber, Beeckman и Црвени Петре,
дођите сад у облачној бујици или у Gassendi-jевом
сунчано црвеном кристалном облаку
и шљунчићу вам све ваше кокошке и по
или ћу шљунчити сочиво испод
грудњака
усред дана.
Кад само помислим да ми је он рођени брат, Peter Bruiser,
а није дао ниједан силогизам
никад више као да отац још има нешто у
томе.
Еј! додај те бакрењаке,
слатки самлевени зној моје запаљене џигерице!
То су били дани, кад сам седео на врелом орману
избацујући језуите из светлости озго.
Ко је то? Халс?
Нека чека.
Моја разрока лудо!
Ја се кријем а ти тражиш.
А Francine моја дражесна воћка кућног и
дневноборавишног фетуса!
Како љуштење!
Њена мала сива огуљена покожица и скерлетни
крајници!
Моје једино дете
испрано шарлахом до мирне мрачне крви –
крви!
О вољени Harvey
како ће се црвено и бело, множина у неколико,
(драги крвоколутајући Harvey)
ковитлати кроз тај сломљени тучак?
И Henry четврти стиже у гробницу стрела.
Шта је то?
Колико дуго?
Седи на њега.
Ветар зла баца мој очај лагодности
на оштре торњеве
госпе:
не једанпут или двапут него...
(Христова стајице излегни га!)
за једног заласка
(Љубимци језуита молим копирајте).
Тако даље са свиленом чарапом преко плетене, и
морбидне коже –
шта кажем! нежног платна –
и на пут ка Анкони сјајним Јадраном,
и збогом за простор жутом кључу Ружокрсташа.
Они не знају шта њихов господар чини
да је нос додирнут пољупцем
свег смрдљивог и слатког ваздуха
и добошима и престољем фекалског
затона,
а очи његовом шевуљицом.
Тако Га пијемо и једемо Га
И воденог Beaunea и бајате коцке Ховиса
јер Он може да поскакује
онолико близу или онолико далеко од Његовог
Поскочног Бића
и онолико тужно или живахно колико то чаше

или послужавник траже.
Шта кажеш на то, Антонио?
У име Bacona хоћеш ли ми испилити
то јаје.
Треба ли да гутам пећинске фантоме?
Anna Maria!
Она чита Mosesa и каже да је њена
љубав
распета на крсту.
Leider! Leider! она је цветала и венула,
бледа увредљива папагајка у прозору који
гледа на главну улицу.
Не ја верујем сваку реч тога, уверавам
вас.
Fallor, ergo sum!
Стидљиви пипави старац!
Он је звонио и навукао пантофле
и закопчао свој испоснички прсник.
Није важно, манимо то.
Ја сам храбар дечко знам
Дакле ја нисам свој син
(чак и да сам чуваркућа)
нити је Joachim мога оца
него ивер од савршеног комада који није
ни стар ни млад,
одвојена петељка од велике високе
сјајне руже.
Јеси ли најзад сазрело,
моје витко бледо дворедо закопчано
ђубре?
Како богато мирише,
Тај побачај испилеле пернади!
Јешћу га виљушком за рибу.
Беланце и жуманце и перје.
Онда ћу се подићи и крећући
покренути
према Рахабу снегова,
убиственој јутреној исповедничкој
Амазонки,
Christini сили од човека.
О Weullese поштеди крв Франка
Који се успео горким степеницама,
(René du Perron...!)
и подари ми мој други
безвездани недостижан час.

Белешке

René Descartes, Seigneur du Perron (Рене Декарт, Перонски властелин) волео је да му кајгана буде направљена од јаја испиљених од осам до десет дана; краће или дуже испод кокошке и исход је, каже он, одвратан. Никоме није говорио кад му је рођендан тако да ниједан астролог не може да му прорекне судбину по звездама.

Возање тамо-амо као чунка јаја која сазревају, брдо је у ткању његових дана.

Стих 3	Године 1640. браћа Boot побили су Аристотела у Даблину.
Стих 4	Descartes је лакше проблеме аналитичке геометрије препуштао свом собару Gillotu.
Стихови 5-10	Односе се на његов презир према Галилеју млађем (кога је мешао са музикалнијим Галилејом старијим) и на његову брзу употребу софизама у вези са кретањем Земље.
Стих 17	Он је решио проблеме које су изнели ти математичари.
Стих 21-26	Покушај да укаишари на рачун свог старијег брата Pirrea de la Bretaillièrea. – Новац који је добио као војник.
Стих 27	Франц Халс
Стих 29-30	Као дете играо се са једном разроком девојчицом.
Стих 31-35	Његова кћи умрла је од шарлаха у шестој години.
Стих 37-40	Одаје почаст Harvey-у за његово откриће циркулације крви, али није хтео да призна да је овај објаснио рад срца.
Стих 41	Срце Хенрија IV је примљено у језуитски колеџ La Flèche у време кад је Descartes ту студирао.
Стихови 45-53	Његове визије и ходочашће у Лорето.
Стихови 56-65	Његова софистика о причешћу, у одговор јансенисти Antoineu Arnauldy који га је изазвао да помири своје учење о супстанцији са учењем о мењању у другу супстанцију.
Стих 68	Schurmann, холандска плава чарапа, побожан ученик Voëta, Descartes-овог противника.
Стихови 73-76	Свети Августин доживљује откривење у грмљу и чита светог Павла.
Стихови 77-83	Доказује бога исцрпљивањем.
Стихови 91-93	Christina, краљица Шведске. У Штокхолму, у новембру месецу, захтевала је од Descartesa, који је целог живота остајао у кревету до поднева, да буде с њом у пет сати ујутру.
Стих 94	Wuelles, перипатетични холандски лекар на шведском двору, и Descartesov непријатељ.

Превео са енглеског
Бранко Алексић

ГНОМА*

Прођоше године учења и распрши се
Храброст за године лутања
Светом што уљудно се склања
Пред простаклуком знања

Ехине кости

ЈЕКА**

Почетком јуна 1934, Бекет одлучује да прихвати понуду Џорџа Ривија да објави збирку песама у његовој издавачкој кући Европа Прес. Риви, стално настањен у Паризу, бави се издаваштвом у једном собичку изнад руске књижаре у Бонапартиној улици бр. 13. Одатле пише писма свим својим пријатељима, позивајући их да му шаљу радове – и новац, да му помогну да се искобеља из трошкова. Још раније, исте те године, Риви је позвао Бекета на сарадњу, али се овај на то није обазирао, убеђен да ће наћи правог издавача. Имао је разлога да у то верује: *Више жалости него радости* ће се продавати довољно добро да ће Chatto and Windus хтети да га задрже међу својим ауторима; али, није тако било. Не желећи да се излаже одбијању и других реномираних издавача, Бекет одлучује да овласти Ривија да објави његове песме, о трошку аутора. Уверавао је себе да ће то бити књижица која ће доживети успех, да ће бити пропраћена изврсним критикама и да ће се, после тога, многи издавачи отимати да објаве његову следећу књигу.

Дајући Ривију зелено светло, с горчином исказује осећања која је у њему изазвало одбијање куће Chatto & Windus. Моли се свим курвама с Олимпа да помогну овај подухват, додајући да је готово неважно шта ће бити са песмама када буду одштампане: увек ће њима моћи да обришe резервне усне (анус) у најсуморније зимске дане свог „незаговнољства" (fécontentement). Као и највећи део „скатолошке" преписке са својим пријатељима, и ово писмо је написано на француском; убичајио је већ да, кад пише пријатељима, најотровније мисли исказује на страном језику – најчешће француском, али каткад и немачком.

Депримиран, „у потпуној конфузији", како ће касније рећи, Бекет почиње да прикупља песме. Изабрао је тринаест написаних током неколико претходних година на различитим местима и у различитим околностима, које бележи у свом примерку, испод једанаест песама. Ево тих напомена, оним редоследом којим су и песме штампане:

„*Орлушина*, пише Бекет, подсећа на Гетеову песму *Den Geigergleich*." Уз *Enueg I*, песму коју је написао кад је умрла Пеги Синклер, стоји белешка: „Даблински ка-

*Стихови први пут објављени у „The Dublin Magazine", јули-септембар 1934, у време кад Бекет одустаје од универзитетске каријере на Тринити Колеџу, јер, како сам каже, „није више могао да подноси апсурд да подучава друге ономе што ни сам није знао" и путује по Немачкој и Италији. Отуда и ови стихови недвосмислено алудирају на Гетеовог Вилхелма Мајстера.

**Текст преузет из биографије Самјуела Бекета, аутора Дирдри Бер (француско издање, Fayard, 1985). Наслов тексту дао је приређивач.

нал на мосту Портобело, а онда на запад, једнога дана кад...“ Уз *Enueg II*, слику Јуде, насталу у време кад је дао отказ на Тринитију, не стоји никаква белешка. „*Алба*“, песма писана у почаст Етни МекКарти, носи напомену: „39 Тринити Колеџ Даблин“ – број његове собе у којој су се, док су обоје били студенти, понекад састајали. *Dortmunder* – „Повратак у Касел“. *Sanies I*, песму написану о ускршњим празницима 1933, прати белешка: „Exitus Redditus, вечерас, Монпарнас 1956“ – вероватно алузија на др. Јакоба Шварца, књижара, коме је Бекет продао примерак. Sanies *II*, сећање на кафе „Матеј“, носи напомену: „École normale, Париз 1929“. *Serena I*: „Лондон – Смак света“. *Serena II*: „Гленкален – дворац принца Вилијама – Енискери“ – његово омиљено место у Ирској, где је често одлазио у шетњу из Кулдринаха.

Девет песама, написаних до 1934. године, требало је да чине целу књижицу. Али, Риви ни издалека није онако брз како би Бекет желео. Пошто се чекање одужило, он пише и збирци додаје још четири песме. *Serena III* носи белешку „Џејмс Бари“, а одвија се у чисто ирском декору: та песма следи путеве још једне шетње коју је Бекет често практиковао у Даблину, у ситне сате, кад је био пијан, деприминан. *Malacoda*, песма о смрти његовог оца, причињавала му је много муке и дотад непознат бол; на њој ће радити готово до оног дана кад ће збирка ући у штампу. Ситним, читким рукописом, испод ње је Бекет написао „отац“. Испод *Da Tagte Es*, забележио је: „Валтер фон дер Фогелвајде“; иза последњег слога овог имена, који је заокружен, стоји знак питања. Уз последњу песму, „*Ехине кости*“, по којој је збирка и насловљена, стоји белешка: „Ехине кости претвориле су се у камен. Овидијеве *Метаморфозе*?“

Налазећи да Риви предуго отеже с објављивањем књиге, Бекет приписује кашњење превеликом броју подухвата у које се његов пријатељ упустио, али, пошто још није касно, одлучује да му упути и понеку замерку. Са зловољом пише (13. октобра 1935):

„*Надам се да корице* Костију *неће бити канаринац-жуте као на твом каталогу. Ако је то твоја гнусна намера и ако корице још нису одштампане, буди анђео па промени боју у БЕЖ*“.

Ако је критика релативно занемарила песме из збирке *Ехине кости*, учинила је то зато што се аутор није потрудио да забележи датуме њиховог настајања, нити да пружи ма какав биографски податак који би их учинио приступачнијим. Критичари их често запостављају као незреле и недовољно личне, умногоме инспирисане другим ауторима, у погледу форме, идеје и стила, као да се Бекет снебивао да одустане од подражавања и пусти сопствени глас.

Бекет је, изгледа, имао амбивалентно мишљење о збирци *Ехине кости*. Лоренсу Харвију је изјавио да је то било „дело сасвим младог човека који има силну жељу да нешто уради, али нема шта да каже“. Харви пише да је Бекету „силно жао што су те песме извештачене, што развијају књижевну и уметничку ерудицију коју он квалификује као позерство“. Али, неколико година касније, Хју Кенер ће написати да песме из ове збирке „изгледа представљају прво младалачко дело коме он (Бекет) приписује било какву вредност“. Ово друго мишљење чини се веродостојније. Бекет има још песама, објављених и необјављених, али, кад је постао славан, никоме није дозволио да их обједини и објави; али је зато увек допуштао превођење и објављивање *Ехиних костију*, кад год су његови издавачи то пожелели.

ОРЛУШИНА*

вуче глад своју небом
моје лобање љуштуре неба и земље

*Алузија на Гетеову песму „Den Geigergleich“ (Бекетова белешка испод ове песме у његовом примерку рукописа *Echo's Bones* из 1934. године, који се данас чува у *Samuel Beckett Collection*, Humanities Research Center – HRC– Austin, Texas).

вреба уморне којима друге нема
но да упрте живот и крену што пре
изигран копреном која му послужити
  неће
све док глад земља и небо не буду стрви

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

ENUEG I[1]

Exeo[2] у грчу
уморан од црвеног испљувка моје драге
из приватне болнице Портобело
и њених тајни
и тешким кораком успињем се до врха
  стрмог моста опасног по живот
и силазим празан под вриском
  рекламних паноа
скренувши поред светлог крутог стега
  паноа
ка црном западу
загушеном облацима.

Изнад здања стабала алгума[3]
планина
моја лобања мрзовољно
угрушак беса
прободена високо горе задављена у
  канги[4] ветра
шкљоца вилицама попут псета на
  своју казну.

Котрљам се сада брзо на пропалим
  стопалима
крај канала пепељасте боје;
крај Парнеловог моста умирући шлеп
који превози товар ексера и дрвне грађе
благо се њише у пенушавом самостану
  уставе;
на супротној обали група пропалица као
  да поправља греду.

А онда миљама само ветар
и модрице које гмижу по води

[1]Врста провансалске песме којом се изражава гнушање, *прим. прев.*

[2] Излазим (латински), *прим. прев.*

[3]Дрво које се помиње у Старом завету, можда чемпрес или сандалово дрво, *прим. прев.*

[4]Кинеска справа за мучење налик јарму, *прим. прев.*

и свет се отвара ка југу
преко травестије равнице ка планинама
а мртворођено вече поприма прљаво
  зелену боју
ђубрећи ноћне печурке
и ум поништен
упропашћен ветром.

Гацајући по барама прођох поред
  старчића уморног изгледа,
Демокрита,
који је журно ишао подупирући се
  штаком и штапом и пушио,
а патрљак ноге налик канџи ужасавајуће
  се назирао испод ногавице панталона.
Потом, пошто је са пољане на левој
  страни изненада допрла
некаква вика и ужурбано звиждање у
  метежу црвених и плавих дресова,
застао сам и попео се на насип да
  посматрам утакмицу.
Неки дечко који се врзмао око капије
  довикнуо ми је:
„Хоће ли нас пустити унутра, господине?“
„Свакако“, рекох, „пустиће те“.
Но, он се уплашено удаљио идући низ
  улицу.
„Па зашто нећеш да уђеш?“, довикнух му.
„Ма“, рекао је, не дајући се преварити,
„био сам већ на тој пољани и истерали
  су ме одатле.“
И тако пођох даље,
Напуштен, као да излазим из грмља
  боровице у пламену на планини у ноћи,
или из химена џунгле на Суматри,
још увек мрске рафлезије[5].

Затим:
група жаљења достојних сивих
  вашљивих кокошки
које пропадају у удубљењу пољане,
дрхтаве, напола уснуле крај затворених
  врата кокошињца,
без могућности да се негде угњезде.
Велика кашаста гљива,
зелено-црна,
цури за мном
упијајући искидано небо као кужно
  мастило,

[5]Врста тропске биљке, *прим. прев*

[6] Fox and Geese – део Даблина, овде назив паба, *прим. прев.*

[7] Chapelizod – део Даблина, *прим. прев.*.

[8] Чаробни напитак који доноси заборав, *прим. прев.*

[9] Митска биљка која по Хомеру има чаробну моћ; Хермес је даје Одисеју како би се овај супротставио чинима чаробнице Кирке, *прим. прев.*

[10] Half-and-half – мешавина светлог и тамног пива, *прим. прев.*

[11] Hurlers; hurling је ирски спорт налик хокеју на трави, *прим. прев.*

у мојој лобањи ветар постаје смрдљив,
вода...
Затим:
на брду од Фокс енд гиса[6] према
Чепелизоду[7]
један мали зловољни јарац, протеран на
друм,
удара капију ограде своје пољане у
даљини;
дућан Изолда, велики метеж знојавих
јунака
одевених у свечана недељна одела
који журно свраћају на пајнт непенте[8]
или моли[9] или пола-пола[10]
пошто су посматрали хокејаше[11] горе у
Килмајнхему.

Самртне жуте мрље у јами којом тече
Лифи;
прсти лестви закачени на огради моста
маме;
каљуга пуна опрезних галебова у сивом
избљувку канализације.

Ах тај стег
стег меса које крвари
на свили мора и арктичких цветова
који не постоје.

Превео са енглеског
Новица Петровић

ENUEG II*

свет свет свет свет
и лице гроб
вечерњи облак

de morituris nihil nisi**

а лице се од стида распада
прекасно да помрачи небо
румен му бле́ди бежећ у мрак
трепти као да је богзнашта згрешило

veronica mundi**
veronica munda**

*Enueg је провансалска песма гнушања. Ова песма, испод које у рукопису који се чува у H.R.C. нема никакве белешке, написана је крајем 1931. године, непосредно пошто (или управо у време кад) је Бекет одустао од универзитетске каријере на Тринити Колеџу.

**De morituris nihil nisi: „о мртвима само...“ ; veronica mundi: „рупчићу света“ ; veronica munda: „пречисти рупче“.

***Провансалска „јутарња песма“.

за љубав Исусову обриши нас
знојав ко Јуда
уморан од умирања
уморан и од пандура
са стопалима у пекмезу
воњам ли воњам
и срце се распекмезило
и дим некако воћкаст
старо срце старо срце
цепа се само у прикрајку
?
ма ево идем жив ми ти
извашен ко клада на О´Конеловом
мосту
бленем у вечерње лале
зелене лале
сјакте на ћошку ко антрацит
што сјакти на Гинисовим шлеповима
рефлекс лице
прекасно да поправи небо
ма идем идем жив ми ти

АЛБА***

пре зоре бићеш ту
и Данте и Логос и сви слојеви и тајне
и избледели месец
над белим површјем музике
које ћеш створити ту пре зоре

свечана нежна распевана свило
повиј се ка тамном небу палми
кишо над бамбусима димни цвете
обало врба

залуд ти прсти самилости пуни
поруку пишу у песку
додати ништа нећеш својој доброти
лепота твоја покров ће преда мном бити
казаће сама о себи лебдећ над буром
знамења
те тако ни сунца нема ни откровења
ни хостије
тек ја и покров
телесина мртва

*„Dortmunder“ – „Повратак у Касел“ (Бекетова белешка испод ове песме у његовом примерку рукописа *Echo's Bones* из 1934. године, који се данас чува у *Samuel Beckett Collection*, Humanities Research Center – H.R.C.– Austin , Texas). „Dortmunder је марка немачког пива, под чијим 'чинима' је написана ова песма“ (Hugh Kenner, A *Reader's Guide to Samuel Beckett*, Thames and Hudson, London, 1988, стр. 197).

**signaculum (лат.), диминутив од знак, знамење, значић, *прим. прев.*

ДОРТМУНДЕР*

Право у магију у Хомеров мрак
испод црвеног фењера од храма
ја смотанко а она краљица
журимо ка љубичастој лампи тананој
умилној музици бестида.
Она стоји преда мном у светлу
придржавајући комадиће жада
чедности signaculum** поприлично начет
а очи очи црне све док зора
не оконча дугу ноћну фразу.
Тад, као пуж на виолини, склупчам се
док њени последњи тонови титрају
у мени, Хабакуку, барду свих грешника.
Шопенхауер је мртав, бестидница
одлаже лауту.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

SANIES I[1]

на читавом боговетном путу овога дана
дражесни пљускови из правца
Портрејна на обали мора
од Донабејта тужних лабуда Терви
Сордса
падају у три следовања налик сонати
као Ритер избубетаних мошница atra cura
на степенику
Ботичели од рачвања наниже дроби
преносни механизам
гуме крваре поништавају бришу
аутопутем
читаво је небо у сфинктеру
том сфинктеру

müüüüüüüde[2] сада
силовито се пробијам између шетача
овај верни челик суперстварни
идем кући као добар дечко
тамо где сам рођен уз прасак са
зеленилом ариша
ах бити поново у кошуљици без икаквог
поверења

[1] Гној (латински), *прим. прев.*

[2] *Müde* (немачки) – уморан, *прим. прев.*

[3] Врста птице, *прим. прев.*

[4] Енејев верни пријатељ из Вергилијеве *Енеиде*, *прим. прев.*

[5] Марка цигарета, *прим. прев.*

без прстију покварене љубави
у међувремену терам даље грчевито се
држећи за бицикл
таласи зрелог за удају олупина
покљунице[3]
куражан од пића без кошуљице у ритама
без шешира
за маму тату пилетину и шунку
топао Гроб такође само ти реци
срећни дани покидаш стабљику пустиш
сузу
овога дана на Шпијунску среду пре
седам пута пет година
ох ти ариши бол се извлачи као запушач
гланс узео је слободан дан уз брдо и
низ долину
са незграпним младунчетом из
Ливерпула Лондона и Глоуба
позади се издужују сенке платани јецају
дебељуци ох мени дечку који јури као
ветар
шампањац на кофе од бабиња се жедни
бабица он је сав крвав
за поносног родитеља испија гутљај
ужитка
и за Ахата кога боле ноге дахће од
задовољства
прво млеко после тељења које се
пресијава је за мене
уморан сада коса се повлачи десни се
повлаче дом се повлачи
сад сам злато од детета у цвету
младости после краћег периода
расипности
јесте и углађен
углађен уљудан са оне стране добра и
зла
чекам свој тренутак без срџбе можеш да
положиш заклетву
узрујан полулупешко удварање подсмеси
ових фауна ових елегантних нимфи
прикачен као педераст за један крај
ногавице
усисава мој набрекли фењер иза
Wild Woodbine[5]
везан за смрт у прљавом капуту
баца поносног Свифта напред одолева
надолазећим Stürmers

[6] Врста индијског плеса, *прим. прев.*

[7] Пјер Пиви де Шаван (1824-1898) француски сликар, *прим. прев.*

најзад видим главни глагол
њу са које сам једино у акузативу
сишао да бих волео
језди ка мени неустрашива nautch[6] –
девојка на лику вода
неустрашива кћи жеља у старој хаљини
боје црног фламинга
иди сада шестицом седмицом осмицом
или оним малим једноспратним
иди аутобусом баш ме брига пешачи
мољакај да те неко повезе
кући у средиште твоје мреже у улици
Холис
и нека се у нашим срцима
и даље смеши тигар што сналази путеве
који воде кући

SANIES II

Беше једном једна срећна земља
American Bar
у *Rue Mouffetard*
тамо је било црвених јаја
имам прљав кажем хенороиди
долазећи из купатила
пара ратлук шербет
јад старог мршавка
млитаво срећно тело
разглављено у мом смрдљивом
старом оделу
језди клецавим кораком до Пивија[7]
шпалир тулипана
шибајте ме сви ви тулипанима скинућу
своје смрдљиве старе панталоне
моја вољена зашила ми је џепове на
живо рече да је тако боље
беспрекорно чист дакле у смеђим
ритама јездим
у правцу свежег ваздуха слободно уз
фјорд фарбаних јаја и звона од ремења
нестајем зар не знате у локални
скуше играју билијар извикују резултате
Барфрау оставља сначан утисак својом
моћном задњицом
ту су Данте и блажена Беатрича
пре Vita Nuova

[1] Врста цвета јарких боја, *прим. прев.*

[2] Врста птице, *прим. прев.*

[3] Врста птице грабљивице, *прим. прев.*

кугле пљускају лоша срећа друже
Грасијез је ту Бел-Бел оде дођавола
Персине у чизмама са својом кобалтном
вилицом
грле се њам-њам
сисање није сисање ако мења
гле Алигијери оде au revoir свему томе
спопада ме прилично жесток смех упркос
почујте
страхотан мук прекрива бар
мадам де ла Мот обузима грчевито
дрхтање
спушта се одзвањајући низ њене одреске
велика се задњица запењено умири
брзо брзо cavaletto шиба у
неразумљивом ритуалу
vivas puellas mortui incurrrrrsant boves
ох subito subito пре него што се поврати
бамбус за батинање по табанима
горки месец fessade à la mode
ох Беки поштеди ме нисам ти учинио
ништа нажао поштеди ме проклета
била
поштеди ме добра Беки
опозови своје гује Беки даћу ти пуну
надокнаду
Господе смилуј се
Христе смилуј нам се

Господе смилуј нам се

SERENA I

без величанственог старог Британског
музеја
Талеса и Аретина
на прсима Рицентс парка пламенац[1]
пуцкета под грмљавином
скерлетна лепота на овом нашем свету
мртве рибе плутају
све ствари пуне богова
притиснуте и крваре
ткалац[2] је мандарина харпију[3] није брига
ни кондора запуштеног перја
зуре преко брда са мајмунима слонови
Ирска

[4] Бекет мисли на Катедралу светог Павла, дело архитекте Кристофера Рена, *прим. прев.*

[5] Мисли се на споменик жртвама великог лондонског пожара из 1666. године, *прим. прев.*

светлост се пузећи спушта низ кањон
њихов дом
одвлачи ме подаље до добре старе
пламене здц мандрила Ђоке
ах преко пута гуја начиње пацова
белог као снег
у њеној блештавој рерни перисталтике
limae labor

ах оче оче који си на небесима
хватам себе како ми се од Кристал
паласа
причињавају Острва блажених док
гледам са Примроуз хила
авај мора да сам таква особа
стога у Кен Вуду ко ће ме наћи
док задржавам дах сред честара
само најпрогоњенији љубавници

изненађујем себе дирнут многим
димњацима окованим
у част Тауер брица
наклон гује Ситију и из Ситија
све док у сутону тегљач
слеп од поноса
не одбаци у страну шал покретних
мостова
затим у сивој тамници амбулантних кола
пулсирајући на ивици уздаха
потом грлим себе доле у гомили
док ме један деран не простдели својим
растављеним очима
питајући ме јесам ли завршио са
Мирором
одтабанам одатле страшно бесан испод
Квартира за ожењене
проклети Тауер
и далеко свом брзином слуђује ме Ренов
насилник огромних размера[4]
и проклињем дан заробљен у кавезу
дахћући на платформи
под пламтећом урном[5]
нисам рођен као Дефо

али у Кен Вуду
ко ће ме наћи

мој брат мува
обична мува

[1] Планина на јужној обали залива Клу, место ходочашћа. Према предању, свети Патрик је на њеном врху постио и предавао се Богу, *прим. прев.*

[2] Асфодел - цвет смрти (по Хомеру), *прим. прев.*

[3] *Meath*, покрајина на источној обали Ирске, *прим. прев.*

излази из таме на светлост
заузима своје место под сунцем
оштри својих шест ногу
ужива у својим крилима и
стабилизаторима
у јесени свог живота
не могавши да служи тифусу и мамону

SERENA II

ова земља у грчу

клацкалица она је нејасних обриса у сну
дебела је напола мртва остатак се
котрља
делом црна кудрава длака крзно
је пепељастосиви врбовник
режање и завијање у шуми буде све
птице
истерују блуднице из папрати
овај блесави полумрак бацака се по
шипражју
мекеће тражећи да буде окрвављена
овај мамурни тајац чупа јој срце

у сновима она поново дрхти
у давним далеким данима дахће
на мукама под притиском својих сати
врећа се извија она мисли да умире
светлост нестаје време је да се легне
залив Клу велики суд пун жутог цвећа
Кроаг Патрик[1] постао је индуски у инат
једном ходочаснику
спремна је легла је изнад свих острва
славе
сада напиње ово сабатско вече гирланди
повицима лабудова прве класе
из земље осуђене на пропаст њихови
гребени увојака
испушта своје младунце на мочварно тле
китови у заливу Блексод играју
асфодели[2] долазе носећи заставе
она мисли да умире стиди се

одвела ме је до развођа
одакле се попут рубрика детињства
види Мит[3] како се сјаји кроз пукотину
међу брдима

*Бекетова белешка уз ову песму: „Џејмс Бари“.

одреди ариша нема враћања буљуком стаза и потока што беже ка мору
обданишта звоника а затим лука
налик жени која прави покрет да би покрила груди
и ту ме оставила

са каквим год пологом панике да смо изашли
са толико ћемо се и вратити
не сме бити губитка панике између човека и његовог пса
макар он био и кија

пакла цигарета Churchman натопљена водом
уђуткује камену хумку
то је горе него сан
лакој похотној дрољи не може бити лако
ова земља у грчу
сви ти фантоми што дрхте нефокусирано
не вреди затварати очи
сви ти акорди земље изломљени попут оних неке пијанисткиње
жабе су поново кренуле у обилазак
ближе се својим замкама
бајкама Мита дошао је крај
зато се сада помоли и иди на починак
помоли се пре него што лампе запевају иза ариша
ту на тим коленима од камена
а онда пајки на костима

Превео са енглеског
Новица Петковић

SERENA III*

овековечи овај вијугави пут лепоте на тој палети
ко зна можда је последњи

или је остави она је рај а онда
нежно навуци девичњаке на очи

ил' поцрвени од стида кад станеш на Butt Bridge

*Malacoda је један од Дантеових демона – „злорепи“ (*Пакао*, XXI, 76), *прим. прев.*

збуњен к'о да се одбијаш од мајчине сисе
дижи тај месец твој само твој
високо више још више над гребен ноћи
па се спусти до мале пурпурне молионице
Срца Маријиног ил' тако некако
Bull и Pool Beg се неће састати никада
бар на овом свету
јуре све даље и даље кроз валовити крај
форсираш Victoria Bridge такав је план
а онда полако низбрдо шуњаш се низ Rindsend Road
Irishtown Sandymount сад се снађи и нађи Hell Fire
Merrion Flats начичкан сигмама
Исус Христос Син Божји Спаситељ Прст Његов
наиђеш баш кад се девојке скидају ето чему план
па на Bootersgrad ветробран лукобран
досадни галебови успаничени од таласа
док ти сат пешчани цури све брже у топлини око срца
сакриј се негде не не у Rock гурај даље
гурај даље

MALACODA*

трипут је долазио
човек из погребног
равнодушан иза свог штитастог полуцилиндра
да узме меру
зар није плаћен да узима меру
тај неподмитљиви у предворју
тај malebranca у љиљанима до колена
Malacoda у љиљанима до колена
Malacoda упркос вештом наклону
који му мећицу застире чојом пригушује му запах
што се шири мемљивим ваздухом
мора ли тако мора мора
нађи удовицу и заговори је некако у врту
да чује може да види не мора

*Немачки: „У праскозорје“ . У Бекетовом примерку рукописа (H.R.C.) испод ове песме стоји белешка: „Валтер фон дер Фогелвајде“.

**Бекетова белешка: „Ехине кости претвориле су се у камен. Овидијеве *Метаморфозе*?“

да га у ковчег спусти
уз помоћ услужних папкара
удовицу пронађи заговори је како знаш
да чује мора да види не мора

да га поклопи
поклопи добро чврсто закуцај све
твој штит дозволи задржи сумпор
упекло сунце пасја врућина
чекај Scarmiglione сачекај стани
спусти тог Huysuma на сандук
пази на imago то је он
да чује мора и да види мора
и сви су ту све душе
на пола копља ох да вечно да

'ма не

DA TAGTE ES*

искупљујеш се за сва лажна збогом
рукама стежеш чаршав крут
нема ти друге крећеш на пут
ни стакло више не магли над тобом

ЕХИНЕ КОСТИ**

под стопама ми уточиште васцели дан
лудовања им све тиша што више труне пут
и не мислећи о ветру пуштају спокојно
конопе свеопштег смисла и бесмисла
тек за црве су оно што јесу

1935.

[33]

Седам песама

CASCANDO

1

зашто не без трунке наде
тек повод
да се проспу речи

није ли боље побацити но бити јалов

откад си отишла сати су попут олова тешки
и увек прерано почињу да се вуку
а чакље махнито гребу дном жудње
љубави старе и кости износе из дубина
и очне дупље у којим некад бејаху очи к'о твоје
увек и све је ли прерано боље но никад
црна жудња блати им лица
и опет веле девет дана никада вољене избрисали нису
ни девет месеци
ни девет живота

2

и опет велим
не научиш ли ме ни научити нећу
опет ти кажем само је један последњи пут
чак и у мноштву последњих пута
последњих пута да просим
последњих пута да волим
да знам и не знам да се претварам
последњи од свих последњих пута да кажем
ако ме не волиш нико ме волети неће
ако те не волим никад волети нећу

и опет у срцу бућка ужеглих речи
љубав љубав љубав удара тучак стари
тукући непроменљиву
сурутку речи
опет у страху
да не волим
да волим али не тебе

да неко воли мене а да то ниси ти
да знам и не знам да се претварам
да се претварам

ја и сви који ће те волети
ако те воле

3

осим ако те воле

OOFTISH*

и то нам дај ћушни га тамо
Голгота бејаше само полог
рак упала плућа баш нам је свеједно
испљуј тај Т.Б.Ц. не буди шкрт
боље ишта него ништа макар и угрушак
нешто венерично добро би дошло
та стара тога у нафталину
не буди сентименталан неће ти више
   требати
ма дај и њу стрпаћемо је у лонац к'о и
   све друго
к'о и твоју љубав узвраћену и
   неузвраћену
све што си прозрео рано све што си
   прозрео касно
болешћу измучен дух бивоље мошње
излечити се нећеш издржати то нећеш
јер то си ти све си то ти и свака те
   будала мора жалити
зато све спакуј и дај га нама
сву патњу с дијагнозом правом
   погрешном или без ње
пријатељима реци да и они учине исто
   знамо ми шта ћемо с тим
пронаћићемо му смисао стрпаћемо га у
   лонац к'о и све друго
све то othетуври у јагњећу крв

SAINT-LÔ**

Вијугаће Вир кроз неке друге сени
газиће нерођени са стрепњом стазама
   светлим
а стари дух кад последња га напусти
   сабласт
утонуће у пустош своју

1946.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

УЖАС НИЈЕ

брзо унутра
напоље као мртав
док кидање
одавно уминуло
слабашан дрхтај
не отвори око
док поново не умине
поново га затвори

округла глава
пепељаста глатка
једно око
нема наговештаја када
затим продоран поглед
киклоп није
једна страна
сабласно

на површини
раширеног
безмерног
белог снега
у висинама
који засипа све
глава у азилу
једина мрља
брже него где
у спиралним очима
теку док
се не смрзну
вилице проклињу
глођу шкргућу
зуби са родом
цвокоћу шкљоцају

*Од немачког „Auf dem Tisch" („На сто!", као у изразу „истрести лову на сто"). Песма први пут објављена у Transition Tenth Anniversary, април-мај 1938.

**Градић у Нормандији (Manche), где је Бекет, као активиста Црвеног Крста, био преводилац (и магационер?) у војној болници. Вир (Vire) је река у Нормандији.

пролази
без смисла и одлази
а око
широко отворено у шоку
беоњаче
не сасвим откривене
дрхтај ужаса
не ништавилу

изненада унутра
пепељаста глатка
у ужасу
светлуцава раскидана
па изненада
поново глатка
дрхтај тако давни
никада и не беше

у зраку
у скровишту
одавно мрачном
дрхтај ужаса
до кидања
одавно затворено
поново мрак
поново мир

и убрзо
мир
одавно ништа
тако искидано
и тако дрхтај
давни
брзо унутра
напоље као мртав

Превео са енглеског
Новица Петровић

ROUNDELAY*

на дугом жалу
у смирај дана
кораци једини звук
дуго једини звук
кад незван стаде
завлада мук
на дугом жалу
дуго мук
кад незван пође
кораци једини звук
дуго једини звук
на дугом жалу
у смирај дана

1976.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

ТАМО

тамо
далеки узвик
за неког
тако малог
дражесне зеленкаде
крени онда

онда тамо
онда тамо

онда одатле
опет
зеленкаде
крени онда
опет
далеки јецај
опет
за неког
тако малог

Превео са енглеског
Новица Петровић

СОНГ

Старост је кад се шћућуриш крај
   огњишта

*Roundelay : песма са рефреном; музика на коју се игра „у круг".

Дрхтуриш чекаш
Да ти бабетина угреје кревет
И да ти принесе ноћни суд
Ево је иде сва у пепелу
Вољена а неосвојена
Или освојена а невољена
Такав неки јад
Лице у пепелу
Некад у звездама
Напољу на земљи
Звездана светлост опет сја.

1962.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

Песме 1937–1939

...

оне долазе
другачије а исте
са сваком је другачије а исто
са сваком другачије одсуство љубави
са сваком одсуство љубави исто.

Превео са француског
Милојко Кнежевић

...

уње смиреност
извјежбане поре прпошна путеност
без претјерана ишчекивања без
  дуготрајна жаљења

одсутност служи присутности
тек неколико крпица плаветнила у глави
  питања у срцу
најзад замрла

сва касна благост кише која престаје
у сутону
коловошке вечери

у њезиној празнини
он недирнут
љубављу

...

наћи се тамо без чељусти без зуби
тамо гдје ужитак одлази да губи
с оним тек нешто јаднијим
да заради
и Roscelin и чекамо
прилог ох мален дар
празан празан осим крпица пјесме
отац ми је изабрао мужа
или исказујући наклоност
нека се натопи
колико год жели све до тужаљке
окованих цокула још далеко од Halles
или клокотања отпадних вода у цијевима
или више ништа
нека се натопи јер тако
свршава све сувишно
и стиже
у кретенска уста умртвљене руке
у затвор подрума до ока које ослушкује
далека засијецања сребрнастих ножица

УЗАШАШЋЕ

кроз танку зидну преграду
онога дана када се син
расипни на свој начин
вратио обитељи
чујем глас
који је узбуђен и који преноси
ногометно првенство свијета

још одвећ млад

истодобно кроз отворен прозор
једноставно у напјевима
потмуло
жамор вјерника

крв му шикну у млазу

по мирисној грахорици по њезину
  фрајеру
својим одвратним прстима он затвори
  очне капке
великих зелених зачуђених очију

лагана она лута
понад мојега зрачнога гроба

МУХА

између призора и мене
стакло
празно изузев ње

потрбушке приљубљена
спутана својим црним струнама
узнемирених тицала приљубљених крила
кукастих ногу рилцем сишући у празно
мачујући плаветнило пригњечена је о
  невидљиво
под мојим немоћним палцем она
  претвара у вртлог
море и свјежину вечери

...

равнодушна глазба
срце вријеме зрак ватра пијесак
из тишине одрон љубави
застире њихове гласове и како се
више не чујем
шутим

...

лочи сâм
ждери жуди блудничи крепај сâм као
  некоћ
одсутни су мртви присутни смрде
отвори очи погледај стабљике трске
задиркују ли се оне или су то љенивци
није важно ту је вјетар
и стање будности

...

није ли узалуд тако
за лијепа времена и за ружна
затворен у својему дому затворен
  у туђем
као да бијаше јучер присјећати се
  мамута
динотерија првих пољубаца
ледених доба без икаквих новина
велике жеге из тринаестога њихова дôба
понад узаврела Лисабона хладно
  пригнута Канта
снивати у годовима храстова и
  заборавити оца својега
његове очи и је ли имао бркове
бијаше ли добар и од чега је умро
па доста смо безвољно наклапали
за лошега времена па и за најгорега
затворен у својој кући затворен у туђој

УЛИЦА ВОЖИРАР

на пола пута
застајем безазлено раскриљен
излажем плочу свјетлу и сјени
потом се враћам ободрен
непобитним негативом

Превео са француског
Драгутин Думанчић

DIEPPE

још једном последња осека
облутак мртав
окрет па кораци
ка светлима града

Превео са француског
Милојко Кнежевић

ЛУТЕЦИЈСКА АРЕНА

С мјеста гдје сједимо понад стуба
видим како прилазимо из Улице Арене,
оклијевамо, погледавамо у небо, потом
мирно
долазимо себи преко тамна пијеска,
све ружнији, ружни попут других,
али нијеми. Неко живахно штене
дотрчи из улице Monge,
она застаје, прати га погледом,
оно прелази арену, нестаје
иза постоља знанственика Gabriela
de Mortilleta.
Она се окреће, мене нема, пењем се
сâм
припростим стубама, лијевом руком
додирујем
припросто приручје, од бетона је. Она
оклијева,
коракне према улици Monge, потом ме
слиједи.
Јежим се, самога себе сустижем,
и друкчијим очима сада гледам
пијесак, локве воде док киша ромиња,
једну дјевојчицу која за собом вуче
некакав обруч,
двоје загрљених, можда заљубљених,
руку приљубљених,
празне стубе, високе зграде, небо
које нас прекрасно обасјава.
Окрећем се, изненађен сам
што ондје налазим њезино тужно лице.

...

све до дубине пећине и небо и земља
те један за другим древни гласови
загробни
и полагано иста свјетлост
која је на долинама Enne устрајним
продирањем
некоћ натапала папрати
и исти закони
баш као некоћ
и полагано у даљини утрну
Прозерпину и Атропос
дивљења вриједно због непоуздане
испразности
и опет ушће та́ме

Песме 1947–1949

...

да да има једна земља
гдје заборав гдје полако заборав
тишти безимене људе
та тамо глава спава ушуткана
и све знамо не ништа не знамо
из уста мртвих пјев замире
до спруда путује
нема за чиме плакати

своју самоћу познајем рецимо слабо је
познајем
имам времена кажем си имам времена
али каква времена прегладњела пасјег
времена
небеског времена које непрестанце
блиједи
зрнце мојега неба
зра́ком која се прошарана уздиже
трепрећи
микронима мрачних година

желите да идем од А до Б не могу
не могу изаћи јер сам у земљи без
ознака
да да красно је то што имате ту уистину
прекрасну ствар

о чему се ради не запиткујте ме више
завојница тренутачне прашине што јест
исто
мир љубав мржња мир мир

УМРО ЈЕ А.Д.

и бити ту још ту
притијешњен на стару расточену даску
данима и ноћима безумно здробљеним

свакако бити ту никако не бјежати и
бјежати и бити ту
присиљен признати пролазност времена
да бијаше оно што је било учињено
што би̂
мени и мојему јучер преминуломе
пријатељу блистава ока
жељна успјеха самозатајно пригушена
док прождире
живот светаца по један живот на дан
оживљујући ноћу своје црне гријехе
јучер преминуломе док сам ја живио
и бити ту испијајући жешће од олује
кривњу неопростива времена
заквачен за старо дрво тим свједоком
одлазака
и свједоком повратака

...

живо мртво једино моје годишње доба
бијели љиљани кризантеме
напуштена жива гнијезда
кал травањскога лишћа
дивни дани сиви од ињa

Превео са француског
Драгутин Думанчић

...

ја сам овај песак што цури
између шљунка и дине
дажд летњи дажди по мом животу и
по мени живот ми бежи ал' ме и гони
ка свом почетку ка своме крају

а спокој мој је тамо
у облаку магле што узмиче
где прелазити нећу више ове варљиве
прагове дуге
и живећу таман толико колико док се
врата
отворе и одмах затворе

...

шта бих ја без света овога безличнога
беспитнога
где бити траје тек трен а трен се сваки
улива у бездан у заборав да икада бје
без таласа овог у ком се на концу
заједно утопе и тело и сен
шта бих без мука овога у ком шапат мре
махнитог соптања за љубав и спас
без неба овога које се уздиже
понад праха свога сувишнога

шта бих што и јуче и што и прекјуче
да вирим кроз капак е да видим да л'
то само ја
плутам и лутам мимо свег живота
у варљивоме простору
међу гласовима нем
што хуче где ја мрем

...

љубав моја да умре хтео бих
и да киша лије на њен гроб
и улице којима пролазим
жалећ ону која ме љубљаше прва и
последња

Превео са француског
Милојко Кнежевић

Песме 1974

...

изван лубање сâм унутар ње
негдје понекад
попут нечега

лубања крајње прибјежиште
ухваћен у привиду
као Bocca у зрцалу

при незнатној пометњи

око се широм отвара и поновно чврсто
затвара
јер ту не постоји ништа више

тако понекад
попут нечега
од живота не и нужно

Превео са францускоГ
Драгутин Думанчић

НЕШТО ТАМО

нешто тамо
где
негде тамо
где то тамо
ван
чега
главе чега другог
нешто тамо негде тамо ван
главе

на звук једва чујан у трену
нестаје а са њим и кугла
не баш гола
око
отвара се бечи
и на крају
више ничег
опет се затвара

и тако то мало времена
негде тамо
негде тамо ван
нешто као
као
живот
не баш

1974.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

Танушни стихови

у лице
све најгоре
док
не засмеје

*

вратити се
ноћу
у стан
упалити светло
угасити видети
ноћ видети
приљубљено уз окно
лице

*

све у свему
сведен рачун
четвртина хиљада милиона
четврт сата
не рачунајући
празно време

*

најдубље ништавило
од силног вребања
оку се учини да назире
незнатно кретање
глава га умири говорећи
то се збива у твојој глави

*

тишине каква је била
више неће бити
искрзана шапатом
једне речи без прошлости
што превише рече
заклињући се да више неће ћутати

*

чуј их
реч
следи

речи
без речи
корак
кораке
један
за
другим

*

границе светлости
титрајем
умало утрну
полуокретом опет блесну
боље стани
даље од обе
у себи без себе
и њих

*

замисли ако то
једног дана то
једног лепог дана
замисли
ако једног дана
једног лепог дана то
престане
замисли

*

најпре
на тврдом
здесна
или слева
свеједно

затим
здесна
или слева
слева
или здесна

најзад слева
или здесна
свеједно
изнад свега
глава

*

ток је узрок
што све
све што постоји
све
дакле ово овде
чак и ово овде
иако јесте
није
чему причати

*

суботом предах
више нема смеха
од поноћи
до поноћи
више нема плача

*

сваки дан пожели
да поживи један дан
зацело пожали
што се једног дана родио

*

ноћи која преклињеш
зору
молим те ноћи
спусти се

*

нико
није постојао
ни због чега
толико је
нико
ништа

*

тек што је последњи пут
закорачила једна нога
се одмарала
по обичају
док друга учини исто
по обичају
и преузме терет
кад искорачи
по обичају
досадашњем бар

*
што очи у добром
тешко уоче
кроз прсте добро лако провуче
стисни очи стегни прсте
добро се враћа боље

*
од најгорег што је срце
преживело
глава би могла
још горе да смисли
да оживи
оно најгоре
да врати
још горе

*
у Тангеру не заборавите
горбље светог Андреје
мртви под густим лишћем
увелог цвећа клупа у спомен
Артура Кајзера
приседните за трен
срцем уз њега

*
мало даље други споменик
Каролини Хај Тејлор
верној својој философији
да наде има колико и живота
она из Ирске утече на небо
августа хиљаду девет стотина
тридесет друге

*
у Штутгарту не мимоиђите
дугу улицу Некар
драж њеног ништавила
више није оно што је била
толико је јака сумња
да одсад смо ту

*
стари одласци
стари застанци

ићи
одсутан
одсутан
застати

*
лудаци који сте говорили
никад више
брзо
поновите то

*
корак по корак
никуда
нико сам
не зна
докле
ситни кораци
нигде

*
сан без краја
ни о чему
сан
празан

*
мртвог паука
међ његовим мртвим мувама
дах промаје
њише

*
откуда
тај глас
који каже
живи

из неког другог живота

*
речи преживеле
живот
правите му још мало
друштво

*
реке и океани
препустили га животу
у јарку Куртаблон
крај баре Шодрон

*
чврстим кораком
не чекајући више
пође
без циља

*
чим је изишао из испоснице
олуја се стишала

*
у часу кад чу
да неће још дуго
живот му се одједном
широко осмехну

*
дође и ноћ
у којој би затражено
да се растане с душом
неумерен
предаде је сат раније

*
само сећања
на време априлско
на један дан
на дан

*
сенка му се једне ноћи
поново појави
издужи се побледе
и распаде

*
црна сестро
која у паклу
жариш и палиш
шта још чекаш

*
деведесетогодишњи кепец
последњим шапатом
моли бар мртвачки ковчег
природне величине

Превели са француског
Радмила Глигић и Бранко Алексић

Песме 1980

...

Идеш тамо где никада пре
Зачас тамо и заувек тамо
Није важно што никада пре
Зачас тамо и заувек тамо

Џејмсу Ноулсону

САНАК

идеш крају негде
једног дана некад
где баш никад дотад
колико да кажеш
није важно где
није важно кад

КОМАДИЋ С КРАЈА

ко може кажом да искаже
обичног старкељу?
на кантару одсутност да важе
да педљима кубицира жељу?
да измери товар овосветског јада
ништавило у речи да склада?

1953.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић



Песме Самјуела Бекета

Мартин Еслин



Од свих књижевних дела Самјуела Бекета, невелики корпус његове поезије носи у себи најнепосреднији аутобиографски исказ. То, међутим, не значи да она олако одаје тајну сваком намернику. Попут бродоломника коме је преостао само комадић хартије да га спреми у боцу коју ће бацити у море и који, на најмањем могућем простору, мора да пружи највећи могући број информација о свом положају, Бекетове песме су сажете до те мере да постају шифра: један једини редак може носити мноштво значења, отворених и скривених алузија, описа и симбола, топографских одредница, исечака из случајних разговора, фрагмената на другим језицима, провансалском или немачком, песникова лична *a parte* (као што је „и најзад главни глагол" на крају једне дуге реченице у песми *Sanies I*), учене књижевне алузије, заједно са називима цигарета или фирми на даблинским дућанима. Тако за четири реда може бити потребно четири странице објашњења, уколико их уопште има, и то под условом да смо били на домак пуној информацији, те да се она икада може у потпуности расветлити.

Па ипак, чаролијом коју поседује свака истинска поезија, а свака је истинска поезија тајна, чарање, чудесни праобраз чудотворних речи, његова поезија гони читаоца да је ишчитава, да у њу урони, и ушавши у песму нађе свој пут кроз њен унутарњи лавиринт, од једног откривеног делића смисла до неког наредног трачка значења, све док у средишту лавиринта не наслути далеку визију првотне слике.

Рецимо, у Бекетовој првообјављеној и најхотимичније алузивној поеми Курвоскоп (*Whoroscope*), у којој, привидно, не говори Бекет, него Декарт – Рене ди Перон – стихови:

Па Га пијемо и једемо Га
К'о водњикави Бургундац и коцке
бајатог Ховиса...

Може ли бити јасније, непосредније и конкретније чулне слике Еухаристије – с контрастом између библијске свечаности првог, тривијалне дескриптивне објективности другог стиха, и придодате ироније прорачунатог анахронизма (јер, Бургундац је, највероватније, на тржиште изнет 1650, премда сумњам да га је красило оно *apellation contrôlée**; Ховис свакако није)**! Промишљање ових стихова, а постепено и читаве сложене структуре поеме, почеће да открива њено значење...

Или узмимо слику у песми *Enueg I*, кад песник у својој шетњи стиже до *Chapelizoda*, стихове у којима се евоцира:

У Дућану код Изолде силна врева
знојавих јунака у најсвечанијем оделу,
што грабе доле за политрењак лековитог
ил' чудотворног ил' пола-пола
са Kilmainhama где гледају бацаче...

Има, веле, у *Chapelizodu* дућан за продају пића, именом *Isolde Stores* (*-izod* у имену места односи се на Изолду – *Iseult*), назван тако према вагнеровској верзији имена ове ирске јунакиње... И у истој песми слику у којој:

код Парнеловог моста дереглија мре
теглећи товар ексера и грађе...

Бекет је био присутан кад смо у студију припремали песму за читање на радију. На том месту затражио је од глумца да снажније нагласи ексере и грађу, који су, на крају крајева, уграђени у крст. Тако је уско, у тим песмама, дескриптивно повезано са симболичким! Човек долази у искушење да се упита није ли и присуство Парнеловог имена хотимично, као име још једног распетог спаситеља...

Или у песми под насловом *Malacoda*, у којој тај Дантеов демон постаје погребник који је сахранио Бекетовог оца, опис трију фаза погребниковог присуства у кући – *да узме меру, да га положи у ковчег* како би могао лежати на одру и *да га поклопи*,

*Комерцијална ознака којом се гарантује географско и сортно порекло квалитетних вина, *прим. прев.*

**У прилог Еслиновом виђењу ових стихова, присетимо се једне Бекетове изјаве: „Немам никаквих религиозних осећања. Једном само осетио известан религиозни занос: било је то на мом првом причешћу. И никад више. Моја мајка била је дубоко религиозна, брат умерено, отац није био религиозан. Моја породица била је протестантска, али, мени је све то било чиста досада, и дигао сам руке". (L. Janvier, Beckett par lui même, Seuil, Paris, 1969, стр. 7), *прим. прев.*

[45]

повезан са песниковом бригом да се све то сакрије од мајке која, у првој фази,

да чује може да види не мора,
у другој
да чује мора да види не мора,
док у трећој,
да чује мора и да види мора.

У истој песми, стихови:

спусти тог Huysuma *на сандук*
пази на imago *то је он...*

вероватно су створени тако да открију своје значење онда кад читалац схвати да је речени Huysum холандски сликар Jan van Huysum (1682–1749) чија су специјалност биле слике цвећа и лептирова, а њихове су репродукције стављане на ковчеге, те да је, дакле, имаго овде заправо лептир на слици (ларва, лутка и imago – одрасла јединка – јесу три стадијума у развоју инсекта) и да је imago „он" – покојни отац, који се из лутка-стадијума живота преобразио у имаго-стадијум смрти (или загробног живота). И зато песма завршава стиховима:

и сви су ту све душе
на пола копља ох да вечно да
'ма не

То „не" на крају песме *пориче* наду у вечни живот после смрти. И тако, пуким случајем, тих последњих пет редака у песми објављеној 1935, носе у себи и наговештавају садржај читавог једног доцнијег романа – *Малон умире.*

Али, још чудноватија у свом наговештају будућег разлога читавог Бекетовог опуса који ће се тек појавити, јесте песма од шест стихова, *Орлушина* (*The Vulture*), којом започиње свешчица *Ехине кости* (*Echo's Bones*), која је 1935. објављена у тиражу од 327 примерака. Јер, та орлушина је Смрт, која вуче своју глад небом песникове лобање, те неизмерне духовне дупље, шкољке која садржи читав свет, небо и земљу, тог унутарњег свемира који окружује и оне згурене ликове из песникове маште, који ће у његовим будућим делима баурати кроз свакојаке невоље, па ће што пре морати да упрте властити живот и крену на пут, изиграни копреном песникова мозга, која Орлушини, Смрти, не може послужити као храна све док сам мозак са својом глађу, земљом и небом у себи, не умре и не постане леш:

вуче глад своју небом
моје лобање љуштуре неба и земље
вреба уморне којима друге нема
но да упрте живот и крену што пре
изигран копреном која му послужити неће
све док глад земља и небо не буду стрви

Штавише, чини се да слика орлушине – а овде спознајемо и ширину Бекетовог образовања, богатство ризнице алузија на које нас може навести – јасно упућују на Гетеову песму *Harzreise im Winter* (*Зимско путовање по Харцу*) која почиње речима:

К'о орлушина
Што се раширених крила
Одмара у зору
На облаку тешком
Вребајућ плен
Нек лебди песма моја

и у којој налазимо овај пасаж о уметнику, усамљенику који у прикрајку света, изолован и лишен љубави, пати попут мноштва Бекетових јунака:

Лако је за кочијом ићи
Коју Фортуна води
К'о поворку спору
Уређеним друмом
Што за Кнезом креће

Ал' ко је онај у прикрајку
Сам?
Загуби му се траг у чести

А шикара се за њим
Склапа,
Полегла трава се диже
Пустош га гута.

Ах, ко да излечи бол
Њему, ком балзам отровом поста?
Који се мржње напи
Из вала љубави?

Бекетова песма о орлушини састоји се од само шест редака. Па ипак, тих шест редака отварају, кроз алузију, непрегледну ризницу прошлости, наговештавајући у исти мах сва она Бекетова дела која још нису била написана.

вирим кроз капак е да видим да л'
то само ја
плутам и лутам мимо свег живота
у варљивоме простору
међу гласовима нем
што хуче где ја мрем

У овим стиховима из песме написане 1948 (у оригиналној верзији на француском) одјекују не само Бекетови него и Гетеови стихови из *Орлушине*. Оригинални француски текст још јасније сажима Бекетов приповедачки опус:

in a convulsive space
dans un éspace pantin
among the voices voiceless
sans voix parmi les voix
that throng my hiddenness
enfermées avec moi

А у Бекетовим позоришним комадима, причама, романима, заиста и чујемо те гласове, заточене у свемиру његове лобање, како причају приче о оним згуреним ликовима присиљеним да упрте властити живот и крену... У његовим песмама, међутим, накратко чујемо глас самог Самјуела Бекета. Можда нас он уверава, и заиста готово поуздано доказује, да ти гласови извиру из дубљих слојева искуства, да је оно Ја које назиремо у његовим шетњама по Даблину, Лондону и Паризу, преко Парнеловог моста и кроз Риџентс парк, или Улицу Муфтар, у већој мери површно, спољашње Ја него оно које налази свој израз у непрекидној хуци тих гласова. И премда се неоспорно морамо сложити са тим становиштем и прихватити да је, кад су ти гласови једном проговорили јасно и гласно, приватна, лична поезија, окренута ка спољашњем, морала да замре, не можемо да не сачувамо драгоцене Бекетове песме због оних искрица које осветљавају ту ретку, испосничку и светачку личност из које ти гласови исходе.

И збиља, сва су Бекетова књижевна дела у основи поезија, ако се поезија може дефинисати као језичка структура у којој су подједнако важни и начин и предмет исказа, у којој се начин и предмет исказа заиста потпуно и органски подударају. У том смислу, Бекетова проза и његови позоришни комади јесу поезија: језичке структуре у којима су речи нераскидиво повезане, у тако осетљивој равнотежи да би једна једина истргнута реч нарушила симетрију читавог здања.

Кад су гласови наметнули своје право говора, Бекет је сам престао да пише стихове. Али и сами гласови понекад говоре у стиху. А тај је стих једнако сажет, шкрт, дубок и језгровит као и Бекетова поезија. Може ли се првотна слика свих Бекетових дела, коначно изједначавање *Рођења*, долазак на свет, несхватљив уплашеном бићу на прагу живота, и *Смрти*, тог застрашујућег уласка у још једно несхватљиво, недокучиво стање бивства, сажети упечатљивије него у последњим стиховима које је спевао глас назван Речи у радио-драми *Речи и Музика*?

А онда још мало дубље
Кроз ђубре
Тамо где
Све је тмина и нема просјакања
Ни давања ни речи
Ни смисла ни потреба

Кроз смеће
Још дубље
У тмину
Одакле извор се слути.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

Данте... Бруно. Вико..Џојс

Самјуел Бекет



Опасно је тежити савршеном идентификовању. Замислити философију и филологију као пар закрабуљених, црних забављача из *Teatro dei Piccoli* делује умирујуће, попут посматрања пажљиво спремљеног сендвича са шунком. Сâм Ђамбатиста Вико није могао да се одупре привлачности таквог складног подударања. Он је инсистирао на потпуној идентификацији философске апстракције са емпиријском сликом, поништавајући тиме апсолутизам сваке од ових концепција – издижући оно што је стварно као нешто неоправдиво чисто од својих димензионалних граница, придајући особину временског ономе што је ванвремено. И сад, ево мене, са мојом прегршти апстракција, међу којима су најзначајније: планина, поклапање супротности, неизбежност цикличне еволуције, једно трагање које има добре изгледе да се још развије пред светом **Дела у настајању**[1] г. Џојса. У искушењу сам да према сваком појму поступим као кад „бубањ разбубња шију к'о бомбу, те је тек чеп рашчепи", па тако и с њом и с појмом обави леп посао. Нажалост, оваква педантерија приступа садржала би у себи скретање у један од двају праваца. Морамо ли заошијати известан систем да бисмо га могли стрпати у неки савремен претинац, или морамо да проширимо димензије тог претинца да бисмо удовољили онима који изналазе нове аналогије? Књижевна критика није књиговодство.

Ђамбатиста Вико беше један практичан округлоглави Наполитанац. Крочеу је пријало да га сматра мистиком који је у бити спекулативан, *disdegnoso dell' empirismo.*[2] Ако погледамо и видимо да се више од три петине Виковог дела **Scienza Nuova** бави емпиријским истраживањима, то је онда једно изненађујуће тумачење. Кроче га је супротставио реформистичкој материјалистичкој школи Уга Гроција (Hugo Grotius) и ослободио га од утилитаристичких преокупација Хобса, Спи-

нозе, Лока, Бејла и Макијавелија. Све се то не може прогутати без противљења. Вико дефинише Провиђење као: „*una mente spesso diversa ed alle volte tutta contraria e sempre superiore ad essi fini particolari che essi uomini si avevano proposti; dei quali fini ristretti fatti mezzi per servire a fini piu ampi, gli ha sempre adoperati per conservare l'umana generazione in questa terra*“.[3] Шта би могао бити изричитији утилитаризам од овога? Његов третман порекла и функција песништва, језика и мита, као што ће се видети касније, удаљен је од мистичног колико је то могуће замислити. За нашу непосредну сврху, међутим, мало је битно да ли ћемо га сматрати мистиком или научним истраживачем; али зато нема двојбе да ли се може сматрати *иноватором*. Његова подела развитка људског друштва на три периода: теократски, херојски, људски (цивилизовани), са одговарајућом класификацијом језика: хијероглифски (сакрални), метафорички (поетски), филозофски (погодан за апстракцију и генерализацију), није била ни у ком случају нова, иако је тако морала да изгледа његовим савременицима. Он је преузео ову згодну класификацију од Египћана, преко Херодота. Истовремено, не може му се порећи оригиналност којом је применио и развио импликације те класификације. Његов опис неизбежно кружног напретка друштва био је у потпуности нов, иако је клица таквог схватања била садржана у поставци о идентичним супротностима Ђордана Бруна. Али, управо се у **Књизи другој**, коју је сâм описао као „*tutto il corpo... la chiave maestra... dell' opera*“[4], појављује неограничена оригиналност његовог ума; ту он развија теорију о извориштима песништва и језика, о значењу мита и о природи варварске цивилизације, теорију која је морала изгледати ништа мање него као једна дрска увреда насупрот традицији. Ова два аспекта Вика имају своје одјеке, своје даље примене – не добијајући, међутим, ни у најблеђем виду експлицитну илустрацију – у **Делу у настајању**.

Неопходно је најпре сажети тезе Вика, научника и историчара. У почетку беше грмљавина; гром је ослободио простор за религију, у њеној најобјективнијој форми, форми која је најмање филозофска – идолатријском анимизму: религија је произвела друштво, и први друштвени човек био је становник пећине уклањајући се пред страственом природом: овај примитиван породичан живот добио је доласком престрашених скитница свој први подстицај у правцу даљег развоја: прихваћени, они беху први робови: будући снажнији, они су изнудили аграрне реформе, те се деспотизам развио у примитиван феудализам: пећина постаје град, а феудални систем демократија: потом анархија: то је исправљено повратком на монархију: последњи ступањ јесте тенденција према узајамном уништавању: нације се распадају и Феникс друштва ускрсава из њиховог пепела. Овом шесточланом социјалном развитку одговара један шесточлан развитак људских мотива: нужда, корист, угодност, задовољство, раскош, злоупотреба раскоши: као и њихове инкарнације: Полифем, Ахил, Цезар и Александар, Тиберије, Калигула и Нерон. На овом месту Вико примењује Бруна – иако врло добро пази да то не каже – и од прилично произвољних дата одлази у филозофску апстракцију. Не постоји разлика, вели Бруно, између најмањег могућег акорда лире и најмањег могућег лука, нема разлике између бесконачног круга и праве линије. Максимум и минимум партикуларних супротности су једно и битно се не разликују. Минимално топло једнако је минималном хладном. Одатле следи да су трансмутације кружне. Начело (минимум) једне супротности подстицај за своје кретање добија из начела (максимума) друге супротности. Стога, не само да се минимум заиста подудара са минимумом, а максимум са максимумом, него и мини-

мум са максимумом у следу трансмутацијâ. Максимална брзина представља стање мировања. Максимум кварења и минимум стварања су идентични: у начелу, кварење је стварање. И све се ствари, у крајњој линији, начелно идентификују с Богом, том универзалном монадом, монадом монадâ. Из оваквих разматрања Вико је развио науку и филозофију историје. Узети једну историјску фигуру и одмерити је као N°3 може да представља забавну вежбу; али, то начелно није важно. Оно што јесте од начелне важности састоји се од признања да је прелаз са Сципиона на Цезара неизбежан као и прелаз са Цезара на Тиберија, будући да су цветови распадања између Сципиона и Цезара животодавне семенке између Цезара и Тиберија. Имамо тако слику људског развитка чије напредовање зависи од индивидуа и који је истовремено од индивидуа независан, због нечег што изгледа да треба да буде извесна предодређена цикличност. Следи да историја не треба да буде схваћена ни као безоблична структура настала искључиво услед достигнућа појединачних чинилаца, нити као она која поседује реалност одвојену и независну од тих чинилаца, која је остварена иза њихових леђа и њима упркос, дело неке супериорне снаге коју познајемо под различитим именима као судбину, случај, срећу, Бога. Оба ова становишта, материјалистичко и трансцендентално, Вико одбија ради рационалног. Индивидуалност представља конкретизацију универзалног, сваки индивидуалан чин истовремено је надиндивидуалан. Индивидуално и универзално не могу се сматрати одвојеним једно од другог. Историја, даље, није резултат судбине или случаја – у оба случаја индивидуално би било одвојено од свог производа – већ је она резултат нужде која није судбина, слободе која није случај (упореди Дантеов „јарам слободе“). Он је ову снагу назвао божанско провиђење, држећи језик, осећа се, чврсто стегнут међу зубе. И због овог провиђења ми морамо ући у траг трима институцијама, заједничким сваком друштву: цркви, браку, сахрањивању. То није Босијеово (Bossuet) провиђење, трансцендентално и чудотворно, већ иманентно, сама твар људског живота, оно које дела природним средствима. Човечанство је своје сопствено дело, дело по себи. Бог управља њиме, али својим средствима. Човечанство је божанско, али ниједан човек није божански. Ову социјалну и историјску класификацију је г. Џојс мудро прерадио у структуралну погодност – или непогодност. Његово полазиште није ни у ком случају филозофско. Равнодушан је Стефан Дедалус из **Портрета уметника**..., кад декану описује Епиктета као „једног постаријег господина који вели да је душа врло слична ведру воде“. Светиљка је важнија од онога који је носи. Под структуралним ја не мислим само на неку спољашњу поделу, на голи костур да би се уредио материјал. Мислим на бескрајне, суштинске варијације на теме ова три такта, и на унутарње преплитање ове три теме у декор арабески – у декор и у нешто више од пуког декора. Део први представља мноштво минулих сени и стога одговара Виковој првој институцији, религији, односно његовом теократском периоду, или просто једној апстракцији – рађању. Део други је љубавна игра деце, и одговара другој институцији, браку, односно херојском раздобљу, то јест апстракцији – зрелости. Део трећи пролази у спавању и одговара трећој институцији, сахрањивању, односно људском раздобљу, или апстракцији – кварењу. Део четврти представља дан који отпочиње изнова и одговара Виковом провиђењу, односно преласку из људског у теократско, то јест апстракцији – стварању. Г. Џојс не узима рађање здраво за готово, као што је Вико изгледа чинио. Толико што се тиче самог скелета. Сазнање да у једном већ иживелом осамдесетогодишњаку има доста од детета које се још није ни родило, а прилично од то

двоје у човеку кад је на највишој тачки своје животне кривуље, уклања сву ту круту међусобну искључивост која је често опасна у одвећ уредној конструкцији. Кварење није искључено из првог дела, нити је из трећег дела искључена зрелост. Четворица „краљубна квардинала" су представљени у истој равни – „његов елементус квардинал Бознанство и његов анималтус квардинал Венчани и његов еполентус квардинал Белопран и његов еминентус квардинал Кључ од Кључа!" Постоје многа упућивања на Викове четири људске институције – провиђење рачунамо као једну! „Предобра гонорелигија, испред брак, злосхрано бдење, па реци, хајд', враг је благ": „њихово превременовање и њихово предбраковање и њихово предосхрањивање и њихово природно бирање": „просветљујућ зор, птицујућ зов, страшна рака из мрака, текући одвек у наш век": „четирма рукама примисли прву смирену наивку положише у колевку дома слатког дома".

Независно од ових пренаглашавања згода које су јасно видљиве и заједничке човечанству, налазимо честе изразе Виковог наглашавања неизбежног карактера сваког развитка – или назадовања: „Виков пут се стално врти укруг, да би се срео тамо где почиње трајање. Још увек привучени круговима и привучени изворима, осећамо све небесно, и никад нисте насекирани, с обзиром на дужност нам према ковч... пре но што беше уопште у Ирској човека беше господ у Луци. Ми једино жудимо да свако буде поуздан у свему на овом водоотачком свету као што се ми сами уздамо у свему у тог водоноводног спаситеља коме је суђено да следи..." „Испустнасвежебојена река Лифи, слепшана, ослоњена на умир стиханих мртвих, од светилника првог што ће искрснути до безбоја последњега безброја крахкога створа." „У ствари, испод затворених очију инспекторских, линије које истичу игру светла и сенки кад срастају једна у другу, своје супротности уклањају, у постојаности нечијој сличне провиђењу што овлашћује срцецепатеља са кућецепатељем и снопијућег против слободномислећег нашег друштва; нешто се котрља овуда лупајући све у шеснаест, искушавајући уздрмани низ припремљених разочарења, низ дугу стазу (вечиту попут јарма) поколења, многих поколења и још многих, многих поколења" – ово последње као случај ретког субјективизма г. Џојса. Једном речи, ето свег људског рода како са судбинском монотонијом кружи око осе провиђења – „пратња која кружећи окружује и обвија гигантско дрво живљења". Довољно је казано, или, барем, довољно смо наговестили да покажемо начин на који је Вико суштински присутан у **Делу у настајању**. Прелазећи сада на Вика из Поетике надамо се да ћемо установити једну још упадљивију, иако посреднију везу.

Вико је одбацио три популарна тумачења песничког духа који сматрају песништво или једним ингениозним популарним изражавањем филозофских замисли, или једном друштвеном разонодом, или, пак, једном егзактном науком доступном свакоме ко поседује прави рецепт. Песништво, вели он, беше рођено из знатижеље, кћери незнања. Први људи су морали да створе неку ствар снагом своје маште, те „песник" значи „стваралац". Песништво је било прва операција човековог ума и без њега мисао не би могла да постоји. Варвари, неспособни за анализу и апстракцију, морају да користе своју машту да би објаснили оно што њихова памет није у стању да схвати. Пре артикулисања долази песма; пре апстрактних појмова метафоре. Фигуративни језик најдревнијег песништва не сме се посматрати као заслађено мудријашење, него као доказ да је речник био оскудан и као доказ неспособности да се апстракција досегне. Песништво је по свом суштаству антитеза метафизике: метафизика очишћава ум од чула и развија бестелесност спиритуалног; песништво је цело страст

и осећање и недушевно чини душевним; метафизика је најсавршенија кад је највише заокупљена општостима; песништво онда када је највише заокупљено посебношћу. Песници су осећање, а филозофија разум људског рода. Из схоластичког аксиома *„niente è nell' intelleto che prima non sia nel senso"*[5] произлази да је песништво главни услов за филозофију и цивилизацију. Примитивни анимистички покрет био је манифестовање онога што је *„forma poetica dello spirito"*.[6]

Његова обрада порекла језика иде сличном линијом. Ту он поново одбацује материјалистичко и трансцендентално становиште: ово прво изјављује да језик није друго до углађен, конвенционалан симболизам; оно друго у очајању описује језик као дар богова. Као и у претходном случају, Вико је рационалист, свестан природног и неизбежног раста језика. У свом првобитном немом облику језик је био гест. Ако је човек хтео да каже „море", показивао је на море. Ширењем анимизма овај гест бива замењен речју „Нептун". Он управља нашу пажњу према чињеници да свака животна, природна, морална или економска потреба има своје вербалне изразе у неком од 30 000 грчких божанстава. То је Хомеров „језик богова". Еволуција тог језика кроз песништво, све до високо цивилизованог средства, богатог апстракцијама и техничким терминима, била је исто онолико случајна колико и еволуција самог друштва. Речи имају своју прогресију као и социјалне фазе. „Шума – брвнара – село – град – академија" представља једну грубу прогресију. Друга је: „планина – равница – поречје". И психолошки је неизбежно да се свака реч развија. Узмимо латинску реч *Lex*.

1. Lex = плодови храста, жир
2. Ilex = дрво које рађа жир
3. Legere = сакупљати
4. Aquilex = онај који преграђује воде
5. Lex = окупљање народа, јавни скуп
6. Lex = закон
7. Legere = скупити слова у реч, читати.

Може се свакако трагати за кореном неке речи уназад све до неког прејезичког симбола. Она ранија неспособност да се апстрахује опште из посебног произвела је имена-типове. То је увек изнова један детињи ум. Дете проширује имена првобитних блиских предмета на остале чудне објекте у којима је постало свесно одређених аналогија. Први људи, неспособни да замисле апстрактну идеју „песника" или „јунака" именују сваког јунака по првом јунаку, сваког песника по првом песнику. Знајући за овакав обичај означавања извесног броја појединаца именима њихових прототипова, у стању смо да објаснимо разне класичне и митолошке мистерије. Хермес је прототип египатског изумитеља: тако је и с Ромулом, великим законодавцем, и Херкулом, грчким јунаком: тако је и с Хомером. На тај начин, Вико износи тврдњу о спонтаности језика, а пориче дуализам песништва и језика. На сличан начин, песништво представља заснивање писања. У време кад се језик састојао од гестова, оно што се говорило и оно што се писало било је исто. Хијероглифи, или сакрални језик, како га је он називао, нису били проналасци филозофа како би се мистериозно изразиле дубоке мисли, већ обична потреба примитивних народа. Конвенција тек почиње да себе успоставља на једном много вишем ступњу цивилизације, у облику уазбучавања. Ту Вико, барем имплицитно, прави разлику између писања и непосредног израза. У таквом, непосредном изражавању форма и садржај су неодвојиви. Пример је ордење средњег века које не носи на себи натписе и које представља немо сведочанство о слабости конвенционалног алфабетског писања: данас то на исти начин представљају заставе. Како бива с песништвом и језиком, тако је и с митом. Мит, према Вику, није некакав алегоријски израз општих

философских аксиома (Конти, Бекон), а ни дериват појединих народа, Јевреја или Египћана, на пример, па ни дело осамљених песника, већ историјски стварни исказ, о неком стварном тадањем феномену, стварном у том смислу што су митови настали из потребе примитивног ума и што се у њих чврсто веровало. Алегорија се састоји од троструке интелектуалне операције: образовање поруке од општег значаја, припремање једног бајколиког облика, и одређено савлађивање значајних потешкоћа техничке природе како би се оно претходно сјединило – операција која је у потпуности изван моћи примитивног ума. Поврх тога, ако мит у његовој суштини сматрамо алегоријским, то не значи да морамо да прихватимо облик у којем нам се он издаје за чињенички исказ. Али, знамо да су прави творци митова поклањали пуно поверење њиховом спољњем изгледу. Управо површински метафизички карактер митова учинио је да буду схватљиви народу који није био способан да прихвати ишта што би било апстрактније од једноставних записа о ономе што се опажа споља.

Овакав опис Виковог схватања језика, песништва и мита зацело је насилан. Он још увек може некоме да изгледа као мистик: у том случају – мистик који одбија трансцендентално као фактор људског развитка у сваком виду и облику и чије провиђење није до те мере божанско да би могло делати не сарађујући са човечанством.

Враћајући се **Делу у настајању** налазимо да огледало није тако конвексно. Ето непосредног израза – странице и странице таквог израза. И уколико га не разумете, даме и господо, то није зато што сте ви одвећ декадентни да га прихватите. Ви нисте задовољни ако облик није до те мере строго одељен од садржине тако да је можете појмити а да о садржини и не бринете. Такво брзоплето скидање кајмака и упијање јалове павлаке смисла омогућује нешто што бих ја могао назвати процесом непрекидног преобилног лучења пљувачке. Онај облик који представља један произвољан и изолован феномен не може да испуни никакву вишу улогу, осим да послужи као подстицај за такав трећеразредан, или четвроразредан, условљен рефлекс разумевања кап по кап. Кад госпођица Ребека Вест опреми своју крстарицу са три једра и упусти се у борбу жалосног омаловажавања наводно нарцисоидних елемената код г. Џојса, осећа се да је сасвим лепо могла да своју портиклу обеси уместо заставе на катарку током својих интелектуалистичких крстарења, или да, уместо тога, успостави мало бољу контролу над својим пљувачним жлездама него што то могу јадни Павловљеви пси.[7] Наслов ове књиге добар је пример за облик који поседује строгу унутрашњу одређеност. То би требало да буде одбрана од полуприкривеног подсмеха извесних паметњаковића: такође, он би могао да наговести десетини оних неверних Тома који се шуњају око Queen's Hal-а и који, с омаловажавањем, звецкају својим боцкавим алаткама лупкајући их о нокте, да се нису још превише издигли изнад осталих.[8] Г. Џојс има шта о томе да вам поручи: „Подједнако је опасно ако се тврдоглаво усредсредимо на дослован смисао или, чак, на психолошки садржај неког документа како бисмо сасвим занемарили даљи развој самих чињеница које тај документ поткрепљују; итд.“ И још ово: „Ко је тај ко се у души двоуми да ли извесне стварчице женске гардеробе постоје од памтивека, или да ли женска проза – која је још чуднија од оних стварчица – такође од памтивека постоји, додуше као мањина која је у одступници. Или да би се једно могло одвојити од другога? Или да би се обоје могло сагледати у исто време? Или да свако од то двоје ваља узимати наизменице, то јест да једно ваља сматрати одвојеним од другог?“

Овде облик јесте садржина, садржина јесте облик. Жалите се да та ствар није

писана разумљивим језиком. Она уопште није писана. Она не постоји зато да би се читала – или, пре, не постоји зато да би се само читала. Она постоји да би се посматрала и слушала. Он не пише о нечему; то што он пише јесте управо то, само по себи. (Чињеница коју је успео да схвати један еминентан енглески романсијер, чије је дело у потпуности супротно делу г. Џојса.) Кад се смисао тиче спавања, онда речи одлазе на спавање (види крај поглавља **Anna Livia**[9]). Кад смисао треба да покаже неку игру, онда речи играју. Погледајмо одломак с краја Шонове пасторале: „Да ускомешам љубавну млађахну пену нагнух се с том заузданом чашом шампањца и смрачих трезвеност провирелог пара њезиних, што се скривају-зазивају чврсто згњечене на моју млечнобела њена прса и док моји узбибани бисери у својој луцидности-луцпрдности забрекнуше на њене клобуке заклех се (те пустих да ми се и она закуне) дрндалицом тог мог јадног крњетка и неспутане ми пути да никада нећу показати да сам ти неискренут (ој најдражице!) и волећу те догод мој дућан је отворен. Полезимо се!“ Језик је овде пијан. Саме речи се нагињу, споре, међусобно спопадају, полежу. Како уопште можемо да одредимо тај естетски опрез без којег нема наде да ћемо ухватити у замку смисао што се све време пење до површине облика и постаје сам тај облик? Св. Аугустин нас чуди о пореклу својих речи оним *intendere*[10]; Данте има: *Donne ch'avete intelletto d'amore*[11] и: *Voi che, intendendo, il terzo ciel movete*[12]; али овде његово *intendere* сугерише једну строго интелектуалну операцију. Кад Италијан данас каже: *Ho inteso*[13] он мисли на нешто између *Ho udito*[14] и *Ho capito*[15], на извесну смишљено неодређену вештину интелекта. Можда је „поимање“ овде најпогоднија реч. Стефан Дедалус вели свом пријатељу Линчу: „Било временска или просторна, естетска слика се јасно поима испрва као сама собом ограничена и сама себи довољна на немерљивој позадини простора или времена који то нису... Попуњаваш њену потпуност.“ Постоји ствар с којом ваља да смо начисто: Лепота **Дела у настајању** није дата у самом простору, пошто њено адекватно поимање зависи исто толико од њене чујности колико и од њене видљивости и уочљивости. Постоји једно временско јединство исто као и једно просторно јединство, и то временско такође ваља појмити. Замените реч „или“ речју „и“ с почетка претходног навода из **Портрета уметника**... па ће вам постати очигледно зашто је неадекватно рећи „читање“ **Дела у настајању**, као што би било екстравагантно говорити о „поимању“ дела покојног г. Ната Гоулда. Г. Џојс је прочистио језик. А то је вредно пажње нарочито ако запазимо да нема језика који је до те мере искварен колико је искварен енглески. Он је до мртвила учињен апстрактним. Узмимо реч „doubt“ (сумња); она једва да нам по смислу наговештава двоумљење, нужност избора, неодлучност која је непокретна, док у исто време немачко „Zweifel“ (двојба) успева у томе, као и, у мањој мери, италијанско „dubitare“ (двоумити се). Г. Џојс увиђа како је неадекватна реч „doubt“ да би се изразило стање крајње несигурности, и замењује је речима „in twosome twiminds“.[16] Није он ни у ком случају први који увиђа како је важно да се према речима поступа као према нечему што је више од пуких, учтивих симбола. Шекспир користи гојазне, масњикаве речи да би изразио поквареност: „Мутнији ти бејаше но дебели покров што трули од себе сама у смрти на Летином доку“. Чујемо и мљацкање муља и глиба кроз читав Дикенсов опис Темзе у **Великим очекивањима**. Ово писање које сматрате тако нејасним представља суштински екстракт језика и сликања и геста, са свом оном неизбежном јасноћом старог неузглобљавања језика. Ето оне дивље економије хијероглифа. Овде речи не

представљају учтиву изувијаност штампарске боје двадесетог века. Овде су речи живе. Лактајући се оне се пробијају кроз вреву других речи са исте странице, и блескају и пламте и бледе и нестају. „Браун ми је име и широка ми је нарав и широм отварам очи – сваки је створ диван – и, тако ми Бога, ја ћу заврнути шију овом шишмишу ил' нек' Брауна однесе ветар дијем." То је Браун који се лагано пробија кроз грање, или Браун који одлази са заласком сунца. Зато што вам ветар заглављен међу грање значи исто тако мало као и вечерњи пејзаж с Piazzale Michelangiolo – мада их ви оба прихватате зато што би ваше неприхватање било без значаја, ова мала Браунова авантура вам ништа не казује – и ви је не прихватате, иако је и овде ваше неприхватање без икаквог значаја. Х. Ц. Ервигер[17], такође, није задовољан што мора да буде поменут као какав негативац из јефтиног стрипа, а онда да се скрива све док милосрђе приче не затражи да поново буде поменут. Зато он наставља да сугерише своје постојање кроз неколико страница тако што се појављују пермутације његових иницијала, као да каже: „Све је ово о мени, Х. Ц. Ервигеру: немојте сметнути с ума да је све ово о мени!" Ова унутрашња елементарна животност и распадање израза изврсно пристају оном изгледу чистилишта које показује *Дело*. Постоји једно бесконачно проклијавање речи, њихово сазревање, трудење, циклична динамика оног посредујућег. Ово свођење различитих изражајних средстава на њихову примитивну економску непосредност и спајање ових првобитних суштина у средство које је прилагођено оспољењу мисли представља чистог Вика, или Вика примењеног на проблеме стила. Али, Вико је одражен још непосредније него пуком дестилацијом диспаратних поетских састојака у известан синтетичан сируп. Приметићемо да овде постоји мали – или не постоји чак никакав – покушај субјективизма или апстракције, и да нема залета у метафизичке генерализације. Дати су нам изрази посебног. Стари је ово мит: девојка на прљавом газу, две праље на обалама реке. И постоји значајан анимизам: планина која „изјекује", река која избацује своју стару изнутрицу. (Види прелеп одломак чији је почетак: „Најпре опусти своје косе да падну и разлију јој се око ногу".) Имамо имена-типове: Изолда – свака лепа девојка: Ервигер – пивара гиниса, споменик Велингтону, Феникс парк[18], све оно што заузима крајње удобан положај у прозорском оквиру. Сама Ана Ливија, мати даблинска, али мати која је *једина* мати у мери већој од оне у којој је Заратустра био *једини* источњачки звездочатац. „Врева времена и много још рођендана. То исто поново. Редовико, редовито, поновито, поновико. Ана беше, Ливија јесте, Плурабела ће бити. Северњаци начинише места Јужњацима, али некакомноготиплуралисимус начини свакога сваким". Баста! Вико и Бруно су овде, и то је битније него што изгледа из овог збрзаног прегледа проблема. На ползу оних који уживају у забавним преметаљкама обратили бисмо пажњу на чињеницу да кад се рани памфлет г. Џојса, **Дан тријумфа вулгарног**[19], појавио, извесни локални филозофи беху бачени у стање збуњености помињањем „Ноланца" на самом почетку тог памфлета. Напокон су успели да ову мистериозну индивидуу идентификују као једног од мрачних, древних ирских краљева. У овом делу он се често појављује као „Brown & Nolan", име врло значајног даблинског продавца књига и канцеларијског материјала.

Да бисмо оправдали наш наслов морамо поћи на север, *„Sovra'l bel fiume d'Arno alla gran villa"*...[20] Између *„colui per lo cui verso – il meonio cantor non è più solo"*[21] и „још и данас недовољно злостављаног бележнишчепара Шема Наливперског" постоји значајна, заобилазна сличност. Обојица су запазили колико је похабан и

отрцан језик вештих књигоклепаца, обојица су одбили да се приближе извесном општем језику. Ако енглески језик и није још увек тако одлучно постао једна учтива неопходност као што је био случај с латинским у средњем веку, барем је оправдано тврдити да је место које заузима према осталим европским језицима управо оно које је заузимао средњовековни латински према италијанским дијалектима. Данте није усвојио народни језик без имало локалног шовинизма, ни без чврсте одлучности да наметне тоскански осталим дијалектима као облик говорног италијанског. Ако читамо његов спис **De Vulgari Eloquentia**[22] изненадиће нас његова потпуна ослобођеност од грађанске нетрпељивости. Он напада читав портадонијански[23] свет: *„Nam quicumque tam obscenae rationis est, ut locum suae nationis delitiosissimum credat esse sub sole, huic etiam prae cunctis propriam volgare licetur, idest maternam locutionem. Nos autem, cui mundus est patria..."*[24] итд. Кад дође на ред да се испитају дијалекти, он сматра за тоскански да је *„turpissimum...fere omnes Tusci in suo turpiloquio obtusi... non restat in dubio quin aliud sit vulgare quod quaerimus quam quod attingit populus Tuscanorum"*.[25] Он закључује како кварење које је заједничко свим дијалектима чини немогућим да се један дијалект одабере на рачун другог као одговарајући књижевни облик, те да он, који би хтео да пише народним језиком, мора да сједини најчистије елементе из сваког дијалекта и да конструише синтетички језик који би барем поседовао више од једног ограниченог локалног интереса: а то је управо оно што је он и учинио. Није писао на наполитанском мање него на фирентинском. Писао је на једном народном језику којим је могао да говори неки образовани Италијан ако је асимиловао оно што је било најбоље у дијалектима своје земље, али на језику којим, у ствари, није сигурно нико говорио и који никад није ни постојао. Тиме се обеснажује она крупна примедба која би се, можда, могла ставити против ове привлачне паралеле између Дантеа и г. Џојса по питању језика, тј. да је Данте барем писао онако како се говорило на улицама његовог родног града, а да нема тог створа под капом небеском који би икад проговорио језиком **Дела у настајању**. Разумно је признати да би известан интернационалан елемент могао да буде у стању да говори тим језиком, као што око 1300. године нико није био у стању да говори језиком **Божанствене комедије**, осим извесног међурегионалног елемента Италије. Склони смо да заборавимо да је Дантеова књижевна публика била латинска, да је о облику његове поеме имало да се просуђује латинским оком и ухом, од стране латинског естете који није трпео новотарије и за кога се тешко може рећи да није био раздражен стављањем *„Nel mezzo del cammin di nostra vita"*[26] у њеној „варварској" непосредности уместо тако отмене елегантне фразе као што је *„Ultima regna canam, fluido contermina mundo"*[27]; баш као што би једно данашње око и ухо више волело „Пушећи свој омиљени дуван у светом присуству госпођа" од „Пуштећи свој замољени цигар у освештаном пушиству сгуспожа". Бокачо се није подсмевао на рачун *„piedi sozzi"*[28] пауна о којем је сињора Алигијери сањала.

Пронашао сам два сјајна места у спису **Convivio**[29]: први одговара као утук и као кнедла коју ће заједно прогутати монодијалектички потомци Аркађана, који се стрмоглављују од беса ако не могу да пронађу реч „innocefree" у скраћеном издању **Оксфордског речника** и који формални склоп што га је подигао г. Џојс током толиких година стрпљивог и надахнутог труда квалификују као „бунцање лудака": *„Questi sono da chiamare pecore e non uomini; chè se una pecora si gittasse da una ripa di mille passi, tutte l'altre le andrebbono dietro; e se una pecora per alcuna cagione al passare d'una strada salta, tutte le altre salta-*

no, eziando nulla veggendo da saltare. E io ne vidi già molte in un pozzo saltare, per una che dentro vi salto, forse credendo di saltare un muro".[30] И други, за г. Џојса, доктора за речи: „*Questo* (ево једне формалне новотарије) *sarà luce nuova, sole nuovo, il quale sorgerà ore l'usato tramonterà e darà luce a coloro che sono in tenebre e in oscurità per lo usato sole che a loro non luce*".[31] И да не би морао ово да привлачи ближе очима и смеје се пре времена, превешћу „*in tenebre e in oscurità*" као „досадно до скапавања". (Данте прави чудну грешку говорећи о пореклу језика кад пориче ауторитет **Постања** које вели да је Ева прва проговорила кад се обратила змији. Његова неверица је забавна: „*inconvenienter pulatur tam egregium humani generis actum, vel prius quam a viro, foemina profluisse*".[32] Али, пре него што је Ева била рођена „нададе Адам име сваком живинчету" – био је први човек који је „рекао *гууу* гуски". Штавише, експлицитно се каже да је избор именâ био потпуно препуштен Адаму, тако да не постоји ни најслабији библијски ауторитет за замисао о језику као о непосредном дару Божјем, као што не постоји ниједан интелектуални ауторитет који би смислио да „Концерт" дугујемо некоме ко је, у ствари, куповао Ђорђону боје.) Ми врло мало знамо о тој непосредној рецепцији насталој као последици моћне Дантеове одбране „пучког" језика, али можемо стећи сопствено мишљење уколико, два столећа касније, наиђемо на Кастиљонеа[33] како цепидлачи око давања предности латинском или талијанском, и Полицијана[34] како пише најдосадније могуће латинске елегије да би себе оправдао као творца **Орфеја** и **Станци**. Можемо, такође, упоредити, ако сматрамо да је то вредно труда, олују црквењачких псовки која се дигла против дела г. Џојса са пријемом на који мора да је **Божанствена комедија** наишла са исте стране. Његова тадашња Светост можда је могла да прогута распињање „*lo sommo Giove*"[35] и све што је било иза тога, али тешко да је могао с наклоношћу да посматра призор оне тројице његових непосредних наследника како су главом истуреном надоле загњурени у огњено камење **Злих јаруга**[36], а још мање на поистовећивање папства у мистичној процесији Земаљског раја са „*puttana sciolta*".[37] Спис **De Monarchia**[38] био је јавно спаљен под папом Ђованијем XXII на подстрек кардинала Белтранда, а кости писца тог списа претрпеле би исту судбину да није интервенисао један утицајан литерат, Пино дела Тоса. Следећу тачку поређења представља обузетост значењем бројева. Смрт Беатриче инспирисала је писца не мање него за крајње компликовану песму, засновану на значају броја 3 у њеном животу. Данте никада није могао да престане да буде опседнут овим бројем. Песма је тако подељена на три кантике, свака компонована од 33 певања, и написана у терца рими. Зашто, изгледа да би приметио г. Џојс, морају да постоје четири ноге једног стола, четири код коња, и четири годишња доба као и четири јеванђеља, четири покрајине у Ирској? Зашто дванаест таблица Закона, и дванаест апостола и дванаест месеци и дванаест Наполеонових маршала и дванаест људи у Фиренци који су звали Отоленги? Зашто се Дан примирја мора славити од почетка једанаестог часа једанаестог дана у једанаестом месецу? Он вам то не може објаснити јер он није Бог Свемогући, али кроз хиљаду година он ће вам рећи, а у међувремену морате се задовољити да знате зашто коњи немају пет ногу, а ни три. Он је свестан да ствари са заједничким бројчаним својствима нагињу врло значајним међусобним односима. Ова обузетост је слободно пренесена и у његово садашње дело: погледајмо поглавље „Питање и одговор"[39] и Четворку која проговара из детиње памети. Четири су ветра исто као и четири покрајине, четири епископска мора као и све остало.

Још само о чистилиштима. Дантеово дело је купастог облика и зато садржи у себи кулминацију. Дело г. Џојса је сферично и кулминацију искључује. У оном првом постоји напредовање од стварне вегетације – предчистилишта, до идеалне вегетације – Земаљског раја: у овом другом нема напредовања, нити идеалне вегетације. У првом, апсолутни напредак и циљ који је осигуран: у другом, ток – напредак или назадовање, и циљ који је очевидан. У првом је кретање једносмерно, и корак напред представља чист напредак: у другом је кретање неусмерено, или је усмерено у више праваца, а корак напред значи, по дефиницији, корак уназад. Дантеов Земаљски рај представља покретне степенице за Рај који није земаљски: Земаљски рај за г. Џојса представља одлазак дућанџије на море. Грех је сметња на путу према врху купе и услов за кружење по сфери. У ком је смислу онда дело г. Џојса врста чистилишта? У томе што је Апсолутно апсолутно одсутно. Пакао значи непокретну беживотност једног порока који није нашао разрешење. Рај значи непокретну беживотност једне непорочности која се није разрешила. Чистилиште значи бујицу покрета и животности која се разрешила спајањем ових двају елемената. Постоји један непрестани процес прочишћавања на делу, у том смислу што зачарани круг људскости бива остварен, а ово остварење зависи од тога који ће од та два општа квалитета повратно преовладати. Нема опирања, нема разбуктавања, разбуктавања управо нема у Паклу и Рају, тамо их не може ни бити, тамо не треба да их буде. На земљи се налази Чистилиште; порок и врлина – које можете узети у смислу било којег пара крупних, супротстављених људских фактора – морају по реду да се прочисте све до опојности бунтовништва. Тада очвршћује преовлађујућа дрскост порочног и врлог, отпор је савладан, експлозија бива како ваља, машина настaвља да ради. И не више од тога; ни награда, ни казна; просто, низ подстицаја да би се мачету омогућило да улови реп. А делимични заступник чистилишта? Делимично је прочишћен.[40]

Превео са енглеског
Новица Милић

[1] **Дело у настајању**, тј. Work in Progress. Све до пред сâм излазак из штампе Џојсов роман Finnegans Wake био је познат под овим именом. Извесне делове романа Џојс је повремено штампао у париским, британским и америчким часописима између 1922. и 1939 (*прим. прев*).

[2] „Онај који је презирао емпиризам"

[3] „Један ум, често различит и понекад посве супротан и увек узвишенији од појединачних циљева што су их људи себи поставили, који те уске циљеве, учинивши их средством у служби виших циљева, увек употребљава како би очувао људски род на овој земљи". Giambattista Vico, **Начела нове знаности**, Загреб 1982, превеле Татјана Вујасиновић-Роић и Сања Роић, стр. 516.

[4] „Цело тело... главни кључ... дела"

[5] „Нема ничега у интелекту што претходно није било у осећању." – Парафраза једне Аристотелове формулације из дела **О души**, коју помиње и Вико (в. *op. cit.*, стр. 136).

[6] „Песнички облик духа"

[7] Ребека Вест (Rebecca West): једна од уредница часописа New Freewoman (**Нова слободна жена**), у којем је Џојс штампао током 1913-14. свој први роман **Портрет уметника у младости**, која је касније, из извесних феминистичких разлога, постала противник Џојсов. Бекетова заједљива алузија на експерименте са Павловљевим псима заправо се односи на Х. Џ. Велса, који је у једном писму Џојсу новембра 1928 (кад је и настајао Бекетов текст) упоредио **Уликса** са „оном лоше написаном Павловљевом књигом о условним рефлексима" – на штету **Уликса**, наравно.

[8] Опаска на рачун Шина О'Фаолина, Ребеке Вест, Х. Џ. Велса и, пре свега, Виндема Луиса, за кога се причало да је шетао улицама лупкајући акустичком виљушком о нокте и тако доспевао у стање екстазе.

[9] Anna Livia Plurabelle: вероватно најпознатије поглавље из романа Finnegans Wake, осмо по реду. Сâм крај тог поглавља, на који Бекет упућује, неколико је пута превођен код нас (или, тачније, неколико се пута то покушало – в. Младен Јовановић: „**Ана Ливија** по четврти пут на српскохрватски", *Мостови*, Београд 1980, XI, 41, стр. 52-61).

10 Разумети, схватити (тал.); наместити, напети, циљати, продрети (лат.).

11 *Жене које поимате љубав...*

12 *Ви који поимајући покрећете треће небо...*

13 „Јасно ми је.“

14 „Чујем“, „слушам“

15 „Стижем“, тј. „разумем“

16 „У двоје двоума“

17 H. C. Earwigger, или H. C. Earwicker, или просто H. C. E.: главни „јунак“ романа **Finnegans Wake**.

18 „Пивара гиниса, споменик Велингтону, Феникс парк“: места из предграђа Chapelizod, западни део Даблина, где је Џојс сместио „радњу“ свог романа.

19 **The Day of the Rabblement**, Џојсов памфлет из 1901, почео је речима: „Ниједан човек, говорио је Ноланац, не може волети истину уколико...“ – „Ноланац“ се односило на Ђордана Бруна, рођеног у месту Нола.

20 „На лепу реку Арно у великом граду...“

21 „Онај захваљујући чијем стиху – меонски певач није усамљен...“

22 **О умећу говорења на пучком језику**, Дантеов спис из 1305. године.

23 „Portadownians“, вели Бекет у оригиналу. Алузија је двострука: с једне стране, на сеоце Пиетрамала које Данте помиње у свом спису као симбол затуцаности и ускогрудости; с друге, на ирски градић Portadown (код Белфаста), у чијој је близини рођен Viscount Craigavon, премијер Северне Ирске између 1921. и 1940, фанатични противник Републике Ирске.

24 „Као што је свима својствен такав огавни начин мишљења и као што сви мисле да је њихово родно место најлепше под сунцем, тако сви цене изнад свега говор свог пука, то јест свој матерински језик. Али ја, коме је свет домовина...“ – **О умијећу говорења на пучком језику**, **Дјела**, књ. I, Загреб 1976, превео Војимир Вића, стр. 437-438.

25 „Најружнији... готово сви су Тосканци заглушени својим ружноговорењем... нема сумње да се народни језик који тражимо поприлично разликује од овог којим говори пук тоскански.“ – *Ibid.*, стр. 448.

26 „На пола нашег животнога пута“ – почетак **Пакла**.

27 „Певању најдаљу област, ону која се текућим светом граничи“ – пример стандардног почетка латинског епа.

28 „Прљаве ноге“

29 **Гозба**, Дантеова расправа настала између 1304. и 1307. године.

30 „Такве пак треба звати овцама, а не људима; јер, ако се једна овца баци с литице високе тисућу корака, све ће друге поћи за њом; а ако једна овца, прелазећи неки пут, скочи, скочиће и остале, не знајући зашто скачу. А ја сам видео многе овце како скачу у зденац због једне која је скочила у њ, мислећи, можда, да прескачу зид.“ – **Гозба**, **Дјела**, књ. I, Загреб 1976, превео Павао Павличић, стр. 280-281.

31 „То ће бити нова светлост, ново сунце које ће гранути кад старо зађе, и даће светла онима који су у тмини и у мраку јер старо сунце њима не светли.“ *Ibid.*, стр. 285.

32 „Противило би се приличности кад бисмо веровали да тако племенит чин људског рода није потекао са усана мужа, него жене.“ **О умијећу говорења...**, *op. cit.*, стр. 436.

33 Baldassar Castiglione (1478-1529), италијански писац, писао на талијанском и на латинском; главно дело **Il libro del cortegiano** (**Књига дворјанина**), 1528.

34 Angelo Poliziano (1454-1494), талијански песник, чије је право име било Ambrogini, али се је назвао по латинском имену родног места (Mons Politianus).

35 „Највиши Јупитер“

36 Мисли се на папе Николу III (понтификат између 1277. и 1281), Бонифација VIII (1294-1303) и Клемента V (1305-1316), које је Данте сместио у трећи ров Понора (или Злих јаруга) у **Паклу**.

37 „Слободна блудница“, тј. „велика блудница“ (*meretrix magna*), како је Јован у **Откривењу** назвао пагански Рим, а Данте Рим папа (Inf., XIX, 106-111).

38 **Монархија**, Дантеов спис из 1310-12. године.

39 Из **Finnegans Wake**

40 Бекетов оглед о Џојсу (Дантеу, Вику, Бруну) написан је за књигу есеја о Џојсовом роману **Бдење Финегана**, чији пун наслов гласи: **Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress**. Књигу је године 1929. штампала у Паризу Силвија Бич и она се састоји од 12 есеја 12 аутора: осим Бекета, ту су још Марсел Брион, Френк Баџен, Стјуарт Гилберт, Ежен Јолас, Виктор Лона, Роберт Мек Алмон, Томас Мек Гриви, Елиот Пол, Џон Роткер, Роберт Сеџ и Вилијам Карлос Вилијамс. Иако је књига писана с озбиљном намером (да одбрани писца од оптужбе да је шарлатан, намерно неразумљив, да је његово **Бдење** „бунцање лудака“), она је и плод једне управо џојсовске игре: 12 аутора, као 12 јунака његовог дела у настајању, или 12 апостола Христових. Сâм је Џојс, такође, под псеудонимом Владимир Диксон, додао једно „протестно писмо“. Игра у наслову треба (уместо речи *examination* – испитивање, написано је *exagmination*, од *ex agmine* – изван гомиле, изван колоне) да означи ауторе ових есеја као „изабранике“.

■

Пруст

Самјуел Бекет



У овој књизи нема никаквих алузија на легендарни живот и смрт Марсела Пруста, нити на џангризаву уседелицу Књижевности, нити на песника, нити на аутора есеја, нити на Eau de Selzian која одговара Карлајловој „лепој боци сода-воде“. Више сам волео да наслове задржим на француском. Преводи текста су моји. Референце се односе на одвратно издање Nouvelle Revue Française у шеснаест томова.*

Прустовска једначина никада није једноставна. Непознато, које бира своја оружја са хрпе вредности, исто је тако и несазнатљиво. А квалитет његове акције потпада под две ознаке. Код Пруста свако копље може бити Телефово копље. Овај дуализам у многострукости биће подробније испитан у односу на Прустов „перспективизам“. За циљеве ове синтезе погодно је усвојити *унутрашњу* хронологију прустовске демонстрације, и испитати најпре то двоглаво чудовиште проклетства и спасења – Време.

Скеле њене структуре откривају се приповедачу у библиотеци принцезе Де Германт (некадашње госпође Вердирен), а природа њеног материјала у матинеји која следи. Књига му се уобличава у глави. Свестан је многих уступака које недостаци књижевне конвенције изискују од књижевника. Као писац он нема потпуну слободу да раздвоји последицу од узрока. На пример, биће неопходно да се светла пројекција субјективне жеље прекине (разобличи) комичним рељефом црта. Биће немогуће припремити стотине маски које с правом припадају предметима његовог ма и најбезинтересније испитивања. Он са жаљењем прихвата свети лењир и шестар књижевне геометрије. Али ће одбити да своју потчињеност прошири на просторне размере, одбиће да измери ширину и тежину човека на основу његовог тела, уместо на основу година. У завршним речима своје књиге он изриче своје становиште: „Али, да ми је било дато време да завршим дело, не бих пропустио да му дам жиг тог Времена, које ми је сада са таквом силином присутно у глави, и да у њему опишем људе, чак и уз ризик да им дам изглед чудовишних бића, тако да заузимају у Времену много веће место него што им је онако штедљиво додељено у Простору, место које је уистину проширено преко сваке мере, јер, као дивови урођени у године, они истовремено додирују те периоде у свом животу – одвојене толиким данима – тако удаљене у Времену.“

Дакле, Прустова створења су жртве овог преовлађујућег услова и околности – Времена; жртве као што су жртве нижи организми, свесни само две димензије и изненада суочени са мистеријом висине: жртве и заточеници. Нема бекства од сати и данâ. Ни од сутра нити од јуче. Нема бекства од јуче зато што нас је јуче изобличило или је било изобличено од наше стране. Расположење нема значаја. Изобличење се одиграло. Јуче није камен-међаш на путу који смо прошли, већ дан-међаш на утабаној стази година и непоправљиво део нас, у нама, тежак и опасан. Ми нисмо само клонули због јучерашњице, ми смо другачији, не више оно што смо били пре несрећног јуче. Несрећан дан, али не нужно несрећан по садржају. Добра или лоша настројеност предмета нема ни стварности ни значења. Непосредне радости и туге тела и интелекта представљају све заједно спољашња зачећа. Таква каква је била, она је асимилована у једини свет који има стварности и значења, свет наше сопствене латентне свести, и њена космографија је премештена. Тако да се пре налазимо у положају Тантала, с том разликом што дозвољавамо себи да будемо стављени на танталовске муке. А можда је *perpetuum mobile* наших губљења илузија подвргнут већој разноликости. Аспирације јучерашњице су вределе за јучерашњи его, не за данашњи. Разочарани смо ништавношћу онога што волимо да зовемо постигнућем. Али, шта је постигнуће? Поистовећење су-

* Samuel Beckett, **Proust & Three Dialogues with Georges Duthuit**, John Calder, Лондон, 1965. Студију о Прусту Бекет је написао у Паризу током лета 1930. године, а први је објавио Chatto and Windus у Лондону 1931. године.

бјекта са предметом његове жеље. Субјект је умро – можда много пута – на путу. Исто је толико нелогично да субјект Б буде разочаран баналношћу предмета који је изабрао субјект А, као и очекивати да нечија глад буде растерана призором Ујака за вечером. Претпоставимо чак да једним од оних ретких чуда коинциденције, када календар чињеница тече напоредо са календаром осећања, схватимо да је субјект досегао предмет своје жеље (у најстрожем смислу те болести), тада је подударност тако савршена, временско стање достигнућа са таквом прецизношћу брише временско стање аспирације, да стварно изгледа неизбежно и, пошто је сав свесни интелектуални напор да се невидљиво и незамисливо поново успостави као стварност бесплодан, ми нисмо у стању да ценимо своју радост поредећи је са својом тугом. Хотимично сећање (Пруст то понавља *ad nauseam*) нема никакву вредност као инструмент евокације, и даје слику која је једнако удаљена од стварности као и мит о нашој уобразиљи или карикатура коју даје непосредно опажање. Постоји само један стварни утисак, један адекватан начин евокације. Ни над једним немамо ни најмању контролу. Та стварност и тај начин ће се размотрити на одговарајућем месту.

Али, отровна ингениозност Времена у науци задавања бола не ограничава се на његово деловање на субјект, пошто то деловање, како се показало, налази исход у непрестаној модификацији његове личности, чија се перманентна стварност, ако постоји, може једино схватити као ретроспективна хипотеза. Појединац је седиште сталног процеса пресипања, пресипања из суда који садржи течност будућег времена, спорог, бледог и једнобојног, у суд који садржи течност прошлог времена, узбуркану и шарено обојену од појава његових сати. Уопште говорећи, прва је безопасна, аморфна, без карактера, без икакве борџијанске врлине. Лењо посматрана у ишчекивању и у измаглици наше вајне воље за животом, нашег убитачног и неизлечивог оптимизма, она изгледа као изузета од горчине фаталности: похрањена за нас, не похрањена у нама. Међутим, она је повремено у стању да допуни рад свог колеге. Потребно је само да њену површину пробије један датум, било која временска спецификација која нам дозвољава да измеримо дане што нас деле од претње – или обећања. На пример, Сван са сетном резигнацијом размишља о месецима које током лета мора да проведе одвојен од Одете. Једног дана Одета каже: „Форшевил (њен љубавник и после Сванове смрти њен муж) иде у Египат за време Духова.“ Сван преводи: „Ја са Форшевилом идем у Египат за време Духова.“ Течност будућег времена се замрзава и јадни Сван, лицем у лице са *будућом* стварношћу Одете и Форшевила у Египту, пати болније него икад због беде свог садашњег положаја. Приповедачева жеља да види Берму у **Федри** жешће је подстакнута објавом „Улаз се затвара у два часа“ него мистеријом Берготовог „јансенистичког бледила и соларног мита“. Његова равнодушност при растанку од Албертине на крају дана у Балбеку преображава се у најужаснију стрепњу једноставном опаском коју она упућује својој тетки или пријатељици: „Онда, сутра у пола девет.“ Прећутно разумевање да се будућност може контролисати је уништено. Будући догађај се не може уоштрити, његове импликације се не могу ухватити док није коначно ситуиран и док му се не додели датум. Када је Албертина била његова заточеница, могућност њеног бекства га није озбиљно узнемиравала, зато што је била неизразита и апстрактна, као могућност смрти. Какво год мишљење изволели да имамо о теми смрти, можемо бити сигурни да је оно бесмислено и безвредно. Смрт нам није затражила да сачувамо слободан дан. Уметност рекламе је револуционисана

сличним размишљањем. Тако да ме не само подстичу да пробам Шефердов клистир, већ да га пробам у седам часова.

Досад смо разматрали покретни субјект пред идеалним предметом, непроменљивим и непропадљивим. Али, наше вулгарно опажање се и не бави другим до вулгарним појавама. Изузеће од унутрашњег тока код датог предмета не мења чињеницу да се он односи на субјект који не ужива такву имуност. Посматрач инфицира опажено сопственом покретношћу. Штавише, када је у питању људски однос, суочени смо са проблемом једног предмета чија покретност није само функција субјектова, већ независна и индивидуална: два одвојена и иманентна динамизма која нису повезана никаквим системом синхронизације. Тако да било какав да је предмет, наша жеђ за поседовањем је, по дефиницији, неутољива. У најбољем случају, све што се остварује у Времену (све што Време производи), било у Уметности или Животу, може се поседовати само сукцесивно, низом парцијалних придодавања – а никада у потпуности и наједном. Трагедија везе Марсел-Албертина је тип трагедије људског односа чији је пораз предодређен. Моја анализа те средишње катастрофе разјасниће ову сувише апстрактну и произвољну изјаву о Прустовом песимизму. Али, за сваки тумор – одговарајући скалпел и завој. Сећање и Навика су атрибути рака Времена. Они контролишу и најједноставнију прустовску епизоду, и разумевање њиховог механизма мора претходити свакој посебној анализи њихове примене. Они су потпорни стубови храма подигнутог у знак сећања на мудрост архитекте која је и мудрост свих мудраца, од Брахме до Леопардија, мудрост која се не састоји у задовољењу, већ у гашењу жеље:

In noi di cari inganni non che la speme, il desiderio è spento.

Закони сећања су подређени општијим законима навике. Навика је компромис постигнут између појединца и његове средине, или између појединца и његових сопствених органских ексцентричности, јамство тупе неповредивости, громобран његове егзистенције. Навика је баласт који везује пса за његову пљувачку. Дисање је навика. Живот је навика. Или пре, живот је низ навика, пошто је појединац низ појединаца; пошто је свет пројекција индивидуалне свести (објективација индивидуалне воље, рекао би Шопенхауер), пакт се мора непрестано обнављати, пропусница за пролаз стално продужавати. Стварање света се није одиграло једном заувек, већ се дешава сваког дана. Навика је онда генерички термин за безбројне споразуме склопљене између безбројних субјеката који сачињавају појединца и њихових безбројних корелативних предмета. Прелазни периоди који раздвајају узастопна прилагођавања (јер никаквом морбидном транссупстанцијацијом мртвачки покрови не могу да служе као пелене) представљају погибељне зоне у животу појединца, опасне, несигурне, болне, тајанствене и плодне, када се за тренутак досада живљења замењује патњом бивања. (На овом месту, и то тешка срца и на задовољство или разочарање жидоваца, полу или потпуних, инспирисан сам да допустим кратку парентезу упућену свим аналодавцима, који су у стању да „Живи опасно“, то победничко штуцање у празно, тумаче као химну истинског ега прогнаног у навику. Жидовци заступају навику живљења – и траже неки епитет. Бесмислена полутанска фраза. Они прећутно уводе хијерархију навика, као да вреди говорити о добрим навикама и лошим навикама. Аутоматско прилагођавање људског организма условима његове егзистенције има исто онолико мало моралног значаја као и превремено или правовремено стављање закрпе; а подстицање на неговање навике има исто тако мало смисла као подстицање на неговање кијавице.) Патња бивања: то јест, слободна игра свих моћи. Зато што убитачна посвећеност на-

вике паралише нашу пажњу, дрогира оне помоћнице опажања чија сарадња није апсолутно битна. Навика је као Франсоаза, бесмртна куварица у домаћинству Прустових, која зна шта треба да се уради и радије ће робовати цео дан и целу ноћ него допустити било какву сувишну активност у кухињи. Али, наша текућа навика живљења је једнако неспособна да се бави мистеријом чудног неба или чудне собе, било каквом околношћу непредвиђеном у њеном програму, као и Франсоаза да замисли или схвати пуни ужас једног Диваловог омлета. Тада стижу у помоћ атрофиране моћи, и максимална вредност нашег бића је повраћена. Али, и мање драстичне околности могу да произведу ову напрегнуту и привремену луцидност нервног система. Навика може да не буде мртва (или исто као мртва, осуђена да умре), већ уснула. Овај други и неухватљивији доживљај може или не мора бити изузет од бола. Он не уводи прелазни период. Али, први и главни начин се не може одвојити од патње и стрепње – патње умирања и љубоморне стрепње одбаченог. Стари его умире тешко. Слуга тупости, какав је био, он је био и чинилац безбедности. Када престане да обавља ту другу функцију, када му се супротстави појава коју не може да сведе на удобан и познат појам, када, једном речи, изда поверење као штит који своју жртву треба да поштеди призора стварности, он нестаје, а жртва, сада бивша жртва, слободна за тренутак, изложена је тој стварности – изложеност која има своје предности и своје мане. Он нестаје – јаучући и шкргућући зубима. Смртни микрокосмос не може да опрости релативну бесмртност макрокосмосу. Виски злопамти боцу из које је сипан. Приповедач не може да спава у непознатој соби, мучи га висока таваница пошто је навикнут на ниску. Шта се дешава? Стари пакт више не важи. Није садржавао тачку која предвиђа високе таванице. Навика пријатељства према ниским таваницама је неделотворна, мора да умре да би се родила навика пријатељства према високој таваници. Између ове смрти и тог рођења је стварност, неподношљива, коју његова свест грозничаво упија на самој граници свог интензитета, тотално усредсређена на то да отклони пропаст, да створи нову навику која ће испразнити мистерију од њене претње – и од њене лепоте. „Ако је Навика“, пише Пруст, „друга природа, она нас држи у незнању о првој, и лишена је њених окрутности и њених чари.“ Стога се наша прва природа, која, како ћемо касније видети, одговара дубљем инстинкту него што је пуки животињски инстинкт самоодржања, открива у тим периодима напуштености. А њене окрутности и чари су окрутности и чари стварности. „Чари стварности“ имају призвук парадокса. Али, када се предмет опажа као посебан и јединствен, а не само као члан породице, када се показује као независан од било ког општег појма и одвојен од здравог узрока, изолован и необјашњив у светлу незнања, тада и само тада он може бити извор очараности. На несрећу, Навика је ставила вето на овај облик опажања, управо да би сакрила суштину – Идеју – предмета у измаглици концепта – преконцепције. У нормалним условима ми смо у положају туристе (традиционално спецификовање би представљало плеоназам), чији се естетски доживљај састоји у низу идентификација и за кога је *Baedecker* циљ пре него средство. По природи лишен способности сазнања, а васпитањем икаквог познавања закона динамике, кратак натпис овековечује његову емоцију. Стварање навике се окреће од предмета који не може да натера да одговара овој или оној његовој интелектуалној предрасуди, који се одупире предлозима његове екипе синтеза, организоване од стране Навике на принципу уштеде рада.

Примери ова два начина – смрти Навике и кратке суспензије њене будности – обилују код Пруста. Транскрибоваћу два случаја из приповедачевог живота. Први

од њих, који илуструје обновљени пакт, изузетно је значајан као припрема за каснији случај који ћу имати прилике да расправим у вези са прустовским сећањем и прустовским откривењем. Други пружа пример пренебрегавања пакта у интересу приповедачеве *via dolorosa*.

Приповедач стиже у Балбек-Плаж, летовалиште у Нормандији, први пут, у пратњи своје баке. Одседају у Гранд хотелу. Он улази у своју собу, у грозници и исцрпљен после путовања. Али сан, у овом паклу непознатих предмета, не долази у обзир. Све његове способности су на опрезу, у одбрани, будне и затегнуте и болно немоћне да се опусте као измучено тело Ла Балија у његовом кавезу, где није могао ни да стоји усправно ни да седне. Нема места за његово тело у овом огромном и одурном апартману, пошто га је његова пажња населила дивовским намештајем, олујом звукова и агонијом боја. Навика није имала времена да утиша експлозије часовника, ублажи непријатељство љубичастих завеса, уклони намештај и спусти неприступачни свод овог Белведера. Сам у тој соби, која још увек није соба, већ спиља са дивљим зверима, окружен са свих страна неумољивим странцима чију је приватност нарушио, он жели да умре. Његова бака долази, теши га, зауставља га када се сагиње да откопча чизмице, инсистира да му помогне при свлачењу, ставља га у кревет и пре него што га остави тера га да обећа како ће покуцати у зид који раздваја њихове собе ако му нешто затреба током ноћи. Он куца, и она поново долази код њега. Али те ноћи, и много потоњих, он је патио. Ту патњу он тумачи као мрачно, органско понизно одбијање оних елемената који су представљали све што је најбоље у његовом животу да прихвате могућност формуле у којој не би имали удела. Та невољност да се умре, тај дуги и очајнички и свакодневни отпор пред сталним круњењем личности објашњава и његов ужас од идеје да заувек живи без Жилберте Сван, да заувек изгуби своје родитеље, од идеје сопствене смрти. Али, овај ужас пред помишљу о растављању – од Жилберте, од родитеља, од себе – растерао је већи ужас када помишља да ће бол због растанка наследити равнодушност, да ће лишеност престати да буде лишеност када је алхемија Навике преобразила појединца способног да пати у странца за кога су мотиви те патње докона прича, када не само да су нестали предмети његових наклоности, већ и сама наклоност; и он размишља о томе како је апсурдан наш сан о Рају уз задржавање личности, пошто је наш живот низање Рајева који се узастопно поричу, да је једини истински Рај онај који је изгубљен, и да ће смрт излечити многе од жеље за бесмртношћу.

Друга епизода коју сам изабрао као илустрацију пренебрегнутог пакта садржи иста два лика, приповедача и његову баку. Са својим пријатељем Сен-Луом боравио је у Донсијеру. Телефонира својој баки у Париз. (После читања описа овог телефонског позива и његове ништа мање снажне допуне када, више година касније, разговара телефоном са Албертином, вративши се касно кући после прве посете принцези Де Германт, Коктоов **Људски глас** [Voix Humaine] делује не само као баналност, већ као непотребна баналност.) После конвенционалног неспоразума са Будним Девицама (*sic*) са телефонске централе, он чује глас своје баке, или оно што претпоставља да је њен глас, зато што га сада чује први пут у свој његовој чистоти и стварности, тако различит од гласа који је био навикао да прати на отвореној партитури њеног лица, да га не препознаје као њен. То је патнички глас, чија је ломност неублажена и непрерушена пажљиво уређеном маском њених црта лица, и тај непознати стварни глас је мера патње његовог власника. Он га чује и као симбол њене изолованости, њене одвојености, неопипљив као глас мртваца. Глас стаје. Његова бака делује неповратно изгубљена, као Еу-

ридика међу сенима. Сам са слушалицом, он узалуд изговара њено име. Ништа га не може убедити да остане у Донсијеру. Мора да види своју баку. Одлази за Париз. Затиче је док чита своју омиљену Гђу де Севиње. Али, он није тамо зато што она не зна да је он тамо. Он присуствује сопственом одсуству. А као последица његовог путовања и његове стрепње, његова навика је неспремна, навика његове нежности према баки. Његов поглед више није призивање духова које у сваком драгоценом предмету види огледало прошлости. Појам о ономе што би требало да види није имао времена да постави призму између ока и његовог предмета. Његово око функционише са суровом прецизношћу камере; оно фотографише стварност његове баке. И он са ужасом схвата да је његова бака мртва, одавно и много пута, да драга рођака у његовој свести, милосно састављена током свих година брижношћу сећања по навици, више не постоји, да је ова луда старица која дрема над својом књигом, притиснута годинама, зајапурена, груба и вулгарна, странац кога никада раније није видео.

Предах је кратак. „Од свих људских биљака", пише Пруст, „Навика тражи најмање неге и прва се појављује на привидној пустоши најогољеније стене." Кратко, и опасно болно. Темељна дужност Навике, око које онаописује јалове и запањујуће арабеске својих сувишних дела, састоји се у непрестаном прилагођавању и поновном прилагођавању нашег органског сензибилитета условима његових светова. Патња представља изостављање те дужности, било због запостављања или неделотворности, а досада њено адекватно извођење. Клатно се креће између ове две крајности: Патње – која отвара прозор ка стварноме и главни је услов уметничког доживљаја, и Досаде – са својом гомилом хигијеничних слугу са цилиндрима, Досаде која се мора сматрати најподношљивијом, зато што је најтрајније од људских зала. Посматран као напредовање, овај бескрајни низ обнављања оставља нас једнако равнодушним као и хетерогеност било које од његових крајности, а одсуство значаја било ког датог ја узнемирује нас исто тако мало као и комедија замене. Збиља, ми једно запажамо исто тако мало као и друго, осим нејасно после догађаја, или јасно када, као у Прустовом случају, две птице на грани имају безгранично већу вредност него једна у руци, и зато што би – ако могу да додам ову nux vomica у аперитив метафора – срце карфиола или идеално језгро црног лука представљали адекватнију награду за труд песничког ископавања него ловоров венац. Извлачим закључак о овој ствари из Прустове ризнице језгровитих реченица: „Кад не би постојало нешто као Навика, Живот би нужно изгледао изврстан свима онима којима би смрт претила у сваком тренутку, то јест читавом Човечанству."

Пруст је имао лоше памћење – као што је имао и неефикасну навику, зато што јесте имао неефикасну навику. Човек са добрим памћењем не сећа се ничега зато што ништа не заборавља. Његово памћење је једнообразно, творевина рутине, истовремено услов и функција његове непогрешиве навике, инструмент референце уместо инструмент открића. Пеан његовог памћења: „Сећам се као да је било јуче..." такође је и његов епитаф, и даје тачан израз његове вредности. Он не може да се *сети* онога што је било јуче ништа више него што може да се сети онога што ће бити сутра. Он може да посматра јуче остављено да се осуши са највлажнијим августовским локалним празником који је досад забележен, мало даље на конопцу за рубље. Зато што је његово сећање конопац за рубље и слике његовог искупљеног протеклог прљавог рубља и беспрекорно попустљиве слуге његових потреба за реминисценцијом. Сећање је очигледно условљено опажањем. Радозналост је безусловни рефлекс, у својим најпримитивнијим испољењима, реакција пред дражи опасности и ретко изузета од

утилитарних разматрања, чак и у свом највишем и привидно безинтересном облику. Радозналост је длака наше навике са склоношћу да штрчи на крају. Ретко се дешава да наша пажња у већој или мањој мери није обојена овим анималним елементом. Радозналост, а не смрт, јамац је мачке, било у сукњи или на све четири. Што је заинтересованији наш интерес, то неизбрисивији мора бити његов запис утисака. Његов плен ће увек бити надохват руке, пошто је његова агресија била облик самоодбране, то јест функција једне непроменљиве. У екстремним случајевима сећање је тако тесно повезано са навиком да се његова реч отеловљује, и није надохват руке само у хитним случајевима, већ се намеће по навици. Тако је на срећу одсуство духа спојиво са активним присуством наших органа артикулације. Понављам да се поновно сећање, у свом највишем смислу, не може применити на ове изводе наше стрепње. Строго говорећи, ми се можемо сећати само онога што је регистровала наша крајња непажња и што је склоњено у ону последњу и недоступну тамницу нашег бића, чији кључ Навика не поседује, а то јој није ни потребно, пошто не садржи ништа од одвратне и корисне ратне опреме. Али ту, у том *gouffre interdit à nos sondes*, похрањена је наша суштина, најбоља од наших многих ја и њихових згрушавања која припрости људи називају светом, најбоља зато што је прикупљена лукаво и болно и стрпљиво пред носом наше вулгарности, фина суштина загушеног божанства чија се шаптава *disfazione* утопила у здравом дрању свепрождирућег апетита, бисер који може открити лаж нашег слепљеног и искрпљеног оклопа. Може – када побегнемо у пространи анекс менталног отуђења, у сан или ретко приступачно будно лудило. Из овог дубоког извора Пруст је извукао свој свет. Његово дело није случајност, али његово спасавање јесте случајност. Услови ове случајности откриће се на врхунцу овог нагоештаја. Половични климакс је бољи од никаквог. Али, прећуткивање имена гњурца не води ничему. Пруст га зове „нехотично сећање". Сећање које није сећање, већ примена конкордата са Старим заветом појединца, он назива „хотимично сећање". То је једнообразно сећање интелекта; и на њега се можемо ослонити да ће нашем задовољеном испитивачком погледу репродуковати оне утиске из прошлости који су формирани свесно и помоћу интелекта. Њега не занима мистериозни елемент непажње који боји наше најобичније доживљаје. Он прошлост представља монохромно. Представе које бира су произвољне исто колико и оне које бира уобразиља и једнако удаљене од стварности. Пруст је његово дејство упоредио са дејством које се изазива окретањем листова једног албума са фотографијама. Материјал који оно прибавља не садржи ништа од прошлости, већ само замагљену и једнообразну пројекцију из које су коначно отклоњени наша стрепња и опортунизам – то јест, ништа. Нема велике разлике, каже Пруст, између сећања на сан и сећања на стварност. Када се спавач пробуди, овај емисар његове навике га уверава да његова „личност" није нестала са његовим умором. Васкрсење душе се (за оне које занимају такве спекулације) може сматрати последњом капи дрскости из истог извора. Оно инсистира на том најнеопходнијем, најздравијем и најмонотонијем плагирању – плагирању себе. Овај темељни демократа не прави разлику између Паскалових **Pensées** и рекламе за сапун. У ствари, ако је Навика Богиња Тупости, хотимично сећање је *Shadwell*, и то ирског кова. Нехотично сећање је експлозивно, „непосредно, тотално и изврсно сагоревање". Оно не васпоставља само прошли предмет, већ и Лазара кога је очарао или измучио, не само Лазара и предмет, већ више јер мање, више јер апстрахује корисно, погодно, случајно, зато што је у свом пламену прогутало Навику и сва њена дела, и у

свом сјају открило оно што поспрдна стварност искуства никада не може и неће открити – стварно. Али, нехотично сећање је непокоран мађионичар, који нeћe да буде наметљив. Он бира сопствено време и место за извођење свог чуда. Не знам колико се пута то чудо појављује код Пруста. Мислим дванаест или тринаест пута. Али би прво – чувена епизода са мадленом умоченом у чај – оправдало тврдњу да је читава његова књига споменик нехотичном сећању и еп о његовом дејству. Читав Прустов свет излази из шоље за чај, не само Комбре и његово детињство. Јер Комбре нас води ка два „пута" и ка Свану, а са Сваном се може повезати сваки елемент прустовског искуства и коначно његов врхунац у откривењу. Сван је иза Балбека, а Балбек су Албертина и Сен-Лу. Он непосредно обухвата Одету и Жилберту, Вердиренове и њихов клан, музику Вентеја и магичну прозу Бергота; посредно (преко Балбека и Сен-Луа) Германтове, Оријану и војводу, принцезу и господина Де Шарлија. Сван је камен темељац читаве структуре и средишња фигура приповедачевог детињства, детињства које, укусом мадлене умочене у чај, зазива у пуном рељефу и боји његовог суштинског значења из плитког бунара непробојне баналности једне шоље за чај.

Од овог јанусовског, тројственог, жустрог чудовишта или Божанства: Времена – услова васкрсења пошто је инструмент смрти; Навике – задавања бола утолико што се супротставља опасној егзалтацији једнога и благослова утолико што заташкава окрутност другога; Сећања – клиничке лабораторије крцате отровима и лековима, стимулансима и седативима: од Њега се свест окреће ка јединој накнади и чуду избегавања коју толерише Његова тиранија и будност. Ово случајно и нестално спасење усред живота може наићи када је чин нехотичног сећања подстакнут запостављањем или агонијом Навике, и ни под којим другим околностима, нити нужно тада. Пруст је преузео овај мистични доживљај као *Leitmotiv* своје композиције. Он се враћа као црвена фраза у Вентејевом Септету, неуралгија пре него тема, непрестана и монотона, нестаје испод површине и израња као још финија и нервознија структура, обогаћена чудном и неопходном инкрустацијом украсних нота, убедљивији и суштинскији исказ о стварности, и успиње се кроз низ прецизирања и прочишћавања ка врху, са којег заповеда и разјашњава и најскромнији инцидент током свог успона и предаје свој тријумфални ултиматум. Први пут се појављује као епизода са мадленом и поново у барем пет капиталних прилика пре коначног и вишеструког излагања у палати Германтових на почетку другог дела **Le Temps Retrouvé**, његовог врхунског и потпуног израза. Тако је кључа прустовског решења садржана у самом постављању проблема. Извор и полазиште овог „светог чина", елементе еухаристије, даје физички свет неким непосредним и насумичним чином опажања. Процес готово да личи на интелектуализовани анимизам. Ово је листа фетиша:

1. Мадлена умочена у чај (**Du Côté de Chez Swann**, 1. 69-73).
2. Торњеви Мартенвила, виђени из кочија др Персепјеа (*Ibid.*, 258-262).
3. Мирис плесни у јавном тоалету на Јелисејским пољима (**A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs**, 1. 90).
4. Три дрвета, виђена близу Балбека из кочије госпође де Вилпаризи (*Ibid.*, 2. 161).
5. Грм белог глога близу Балбека (*Ibid.*, 3, 215).
6. Сагиње се да откопча чизме приликом другог боравка у Гранд хотелу у Балбеку (**Sodome et Gomorrhe**, 2, 176).
7. Неравна калдрма у дворишту палате Германтових (**Le Temps Retrouvé**, 2. 7).
8. Звук кашике која удара о тањир (*Ibid.*, 9).
9. Брише уста сервијетом (*Ibid.*, 10).
10. Шум воде у цевима (*Ibid.*, 18).

11. **François le Champi** Жорж Сандове (*Ibid.*, 30).

Списак није потпун. Нисам унео известан број покушаних и пропалих доживљаја, од којих ниједан не представља у правом смислу поновно јављање мотива, већ пре предосећај његовог наиласка. Од ових тамних, непотпуних евокација посебно је значајан један скуп од њих три (**Côté de Guermantes**, 2. 80-82). Он чека код куће госпођицу Де Стермарија (која је могла бити приповедачева Албертина да га тада није изневерила). У мислима се, преко светлости коју опажа изнад завеса на свом прозору, силажења низ степенице са Робером де Сен-Луом који је управо стигао, и густе магле која се спустила на улицу, наизменично преноси у Балбек, Донсијер и Комбре. Ове три евокације, иако непотпуне, изузетно су жестоке, и за тренутак је свестан хетерогене материје и супстанце ових периода своје прошлости: туробног, рапавог пешчара Комбреа, насупрот чврстом, глатком, блиставом алабастеру из Ривбела проткaном црвеним нитима. Али, он није сам, прекида га Сен-Лу, и оно што је могло бити прекретница у његовом животу, климакс који ће достићи тек много година касније у дворишту и библиотеци принцезе Де Германт, само је једна од њених најнеухватљивијих претходница.

Последњих пет Сретења – калдрма, кашика и тањир, сервијета, вода у цевима и **François le Champi** – може се схватити као јединствена благовест и даје кључ за његов живот и дело. Шести капитални доживљај је посебно значајан (мада мање познат него чувена мадлена, која се без разлике наводи као тип прустовског откривења), јер не само да представља средишње јављање мотива, већ и примену лутајуће машинерије навике и сећања како је схвата Пруст. Албертина и прустовски *Discours de la Méthode*, пошто су чекали толико дуго, могу да сачекају још мало, и читалац је срдачно позван да прескочи сумарну анализу онога што је можда највећи одломак који је Пруст икада написао – **Les Intermittences du Coeur**.

Овај инцидент се догађа прве вечери приповедачевог другог боравка у Балбеку. Овог пута је са мајком, пошто му је бака умрла годину дана раније. Али, мртви анектирају живе са истом сигурношћу са којом краљевина Француска анектира Орлеанско војводство. Његова мајка постала је његова бака, било сугерисаним жаљењем или идолатријским култом мртвих или дезинтегришућим дејством губитка који пробија чауру и убрзава преображај атавистичког ембриона чије је сазревање без подстицаја бола споро и неприметно. Она носи торбу и муф своје мајке и никад се не одваја од књиге Гђе де Севиње. Она, која је некада задиркивала своју мајку што никада не напише писмо без цитирања Гђе де Севиње или Гђе де Бозержан, сада гради своја писма сину око неке реченице из **Писама** или **Мемоара**. Приповедачеви мотиви за овај други боравак нису они – што су дошли од Свана и његове уобразиље – који му нису дали мира док је Балбек још имао тајанственост и лепоту свог имена, пре него што је стварност заменила привид уобразиље привидом сећања и разјаснила вредност непознатог, као што ће у одређеном тренутку Венеција и одисеја локалног *tacot*-а кроз митску земљу бити разјашњена Бришоовом етимологијом и умирујућим презиром према познатом. Персијску цркву са њеним „пенушавим" витражима и торњем исклесаним из гранитног бедема норманске стене заменила је ђорђонескна собарица госпође Де Питби.

Он стиже уморан и болестан, као прошли пут, који је био анализиран као пример смрти Навике. Међутим, аждаја је сада умирена, а пећина је соба. Навика је реорганизована – операција коју Пруст описује као „дужу и тежу од превртања очног капка, а која се састоји у наметању наше сопствене познате душе застрашу-

11. **François le Champi** Жорж Сандове (*Ibid.*, 30).

Списак није потпун. Нисам унео известан број покушаних и пропалих доживљаја, од којих ниједан не представља у правом смислу поновно јављање мотива, већ пре предосећај његовог наиласка. Од ових тамних, непотпуних евокација посебно је значајан један скуп од њих три (**Côté de Guermantes**, 2. 80-82). Он чека код куће госпођицу Де Стермарија (која је могла бити приповедачева Албертина да га тада није изневерила). У мислима се, преко светлости коју опажа изнад завеса на свом прозору, силажења низ степенице са Робером де Сен-Луом који је управо стигао, и густе магле која се спустила на улицу, наизменично преноси у Балбек, Донсијер и Комбре. Ове три евокације, иако непотпуне, изузетно су жестоке, и за тренутак је свестан хетерогене материје и супстанце ових периода своје прошлости: туробног, рапавог пешчара Комбреа, насупрот чврстом, глатком, блиставом алабастеру из Ривбела протканом црвеним нитима. Али, он није сам, прекида га Сен-Лу, и оно што је могло бити прекретница у његовом животу, климакс који ће достићи тек много година касније у дворишту и библиотеци принцезе Де Германт, само је једна од њених најнеухватљивијих претходница.

Последњих пет Сретења – калдрма, кашика и тањир, сервијета, вода у цевима и **François le Champi** – може се схватити као јединствена благовест и даје кључ за његов живот и дело. Шести капитални доживљај је посебно значајан (мада мање познат него чувена мадлена, која се без разлике наводи као тип прустовског откривења), јер не само да представља средишње јављање мотива, већ и примену лутајуће машинерије навике и сећања како је схвата Пруст. Албертина и прустовски *Discours de la Méthode*, пошто су чекали толико дуго, могу да сачекају још мало, и читалац је срдачно позван да прескочи сумарну анализу онога што је можда највећи одломак који је Пруст икада написао – **Les Intermittences du Coeur**.

Овај инцидент се догађа прве вечери приповедачевог другог боравка у Балбеку. Овог пута је са мајком, пошто му је бака умрла годину дана раније. Али, мртви анектирају живе са истом сигурношћу са којом краљевина Француска анектира Орлеанско војводство. Његова мајка постала је његова бака, било сугерисаним жаљењем или идолатријским култом мртвих или дезинтегришућим дејством губитка који пробија чауру и убрзава преображај атавистичког ембриона чије је сазревање без подстицаја бола споро и неприметно. Она носи торбу и муф своје мајке и никад се не одваја од књиге Гђе де Севиње. Она, која је некада задиркивала своју мајку што никада не напише писмо без цитирања Гђе де Севиње или Гђе де Бозержан, сада гради своја писма сину око неке реченице из **Писама** или **Мемоара**. Приповедачеви мотиви за овај други боравак нису они – што су дошли од Свана и његове уобразиље – који му нису дали мира док је Балбек још имао тајанственост и лепоту свог имена, пре него што је стварност заменила привид уобразиље привидом сећања и разјаснила вредност непознатог, као што ће у одређеном тренутку Венеција и одисеја локалног *tacot*-а кроз митску земљу бити разјашњена Бришоовом етимологијом и умирујућим презиром према познатом. Персијску цркву са њеним „пенушавим" витражима и торњем исклесаним из гранитног бедема норманске стене заменила је ђорђонескна собарица госпође Де Питби.

Он стиже уморан и болестан, као прошли пут, који је био анализиран као пример смрти Навике. Међутим, аждаја је сада умирена, а пећина је соба. Навика је реорганизована – операција коју Пруст описује као „дужу и тежу од превртања очног капка, а која се састоји у наметању наше сопствене познате душе застрашу-

јућој души наше околине". Он се сагиње – опрезно, због срца – да откопча чизме. Одједном га испуњава присуство нечег божанског и познатог. Још једном га враћа себи оно биће чија му је нежност неколико година раније, у сличном тренутку патње и исцрпљености, за тренутак донела мир, његова бака каква је била тада, каква је наставила да буде све до оног кобног дана када ју је погодила кап на Јелисејским пољима, после чега од ње није остало ништа сем имена, тако да је њена смрт за приповедача имала значаја колико и смрт неког странца. Сада, годину дана после њеног погреба, захваљујући тајанственом чину нехотичног сећања, он схвата да је мртва. У било ком датом тренутку наша свеукупна душа, без обзира на свој богат рачун прихода и расхода, има само фиктивну вредност. Њена имовина се никада не може у потпуности наплатити. Али, из овог геста није повратио само изгубљену стварност своје баке: он је повратио своју изгубљену стварност, стварност свог изгубљеног ја. Као да се лик Времена може представити бескрајним низом паралела, његов живот се пребацује на једну другу линију и без прекидања продужава од оног удаљеног тренутка његове прошлости када се његова бака сагла над његовом патњом. Он исто тако није у стању да створи слику о догађајима који су обележили тај дуги период прекида, догађаја неколико протеклих часова, као што је у том интервалу био неумољиво лишен оног драгоценог паноа из таписерије својих дана који представља његову баку и његову љубав према њој. Али, његово враћање на протекли живот затровано је окрутним анахронизмом: његова бака је мртва. Први пут после њене смрти, после Јелисејских поља, он ју је повратио живу и потпуну, каква је била толико пута, у Комбреу, Паризу и Балбеку. Први пут од њене смрти он зна да је мртва, он зна *ко* је мртав. Он је морао да је поврати живу и нежну пре него што је могао да призна да је мртва и заувек неспособна за било какву нежност. Ова противречност између садашњости и непоправљивог поништења је неиздржљива. Није само сећање – искуство – на њихову заједничку предодређеност оно што је ретроспективно напуштено због извесности да је лудо говорити у таквим случајевима о предодређености, да је његова бака била случајни познаник и неколико година проведених са њом случајност, да као што јој ништа није значио пре њиховог сусрета, тако јој ништа не може значити после њеног одласка. Он не може да разуме „ову болну синтезу опстанка и нестајања". И пише: „Нисам знао да ли ће овај болни и на тренутке несхватљиви утисак икада донети неку истину. Али сам знао да ако икада будем успео да из света исцедим неку истину, то ће бити из таквог утиска и никаквог другог, утиска истовремено посебног и спонтаног, који нити је створио мој интелект нити ублажила моја малодушност, већ чија је двострука и тајанствена бразда била урезана у мене као громом, нељудским и натприродним сечивом Смрти, или откривењем Смрти". Али, већ је воља за животом, воља да се не пати, Навика, повративши се од своје тренутне парализе, поставила је темеље своје зле и нужне структуре, и визија његове баке почиње да бледи и да губи ту чудесну рељефност и јасност коју никакав напор намерног подсећања не може да пренесе или васпостави. Она је на тренутак искупљена погледом на тај преградни зид који је, као неки инструмент, пренео колебљиви исказ његове патње, и неколико дана касније навлачењем застора у вагону, када је евокација његове баке тако жива и болна да је принуђен да одустане од посете госпођи Вердирен и сиђе са воза. Али, пре него што ова нова јасност, ова стара јасност оживљена и интензивирана, може коначно да се угаси, мора се проћи Калварија сажаљења и покајања. Непрестано сећање на суровости према некоме ко је мртав предста-

јућој души наше околине". Он се сагиње – опрезно, због срца – да откопча чизме. Наједном га испуњава присуство нечег божанског и познатог. Још једном га враћа себи оно биће чија му је нежност неколико година раније, у сличном тренутку патње и исцрпљености, за тренутак донела мир, његова бака каква је била тада, каква је наставила да буде све до оног кобног дана када ју је погодила кап на Јелисејским пољима, после чега од ње није остало ништа сем имена, тако да је њена смрт за приповедача имала значаја колико и смрт неког странца. Сада, годину дана после њеног погреба, захваљујући тајанственом чину нехотичног сећања, он схвата да је мртва. У било ком датом тренутку наша свеукупна душа, без обзира на свој богат рачун прихода и расхода, има само фиктивну вредност. Њена имовина се никада не може у потпуности наплатити. Али, из овог геста није повратио само изгубљену стварност своје баке: он је повратио своју изгубљену стварност, стварност свог изгубљеног ја. Као да се лик Времена може представити бескрајним низом паралела, његов живот се пребацује на једну другу линију и без прекидања продужава од оног удаљеног тренутка његове прошлости када се његова бака сагла над његовом патњом. Он исто тако није у стању да створи слику о догађајима који су обележили тај дуги период прекида, догађаја неколико протеклих часова, као што је у том интервалу био неумољиво лишен оног драгоценог паноа из таписерије својих дана који представља његову баку и његову љубав према њој. Али, његово враћање на протекли живот затровано је окрутним анахронизмом: његова бака је мртва. Први пут после њене смрти, после Јелисејских поља, он ју је повратио живу и потпуну, каква је била толико пута, у Комбреу, Паризу и Балбеку. Први пут од њене смрти он зна да је мртва, он зна *ко* је мртав. Он је морао да је поврати живу и нежну пре него што је могао да призна да је мртва и заувек неспособна за било какву нежност. Ова противречност између садашњости и непоправљивог поништења је неиздржљива. Није само сећање – искуство – на њихову заједничку предодређеност оно што је ретроспективно напуштено због извесности да је лудо говорити у таквим случајевима о предодређености, да је његова бака била случајни познаник и неколико година проведених са њом случајност, да као што јој ништа није значио пре њиховог сусрета, тако јој ништа не може значити после његовог одласка. Он не може да разуме „ову болну синтезу опстанка и нестајања". И пише: „Нисам знао да ли ће овај болни и на тренутке несхватљиви утисак икада донети неку истину. Али сам знао да ако икада будем успео да из света исцедим неку истину, то ће бити из таквог утиска и никаквог другог, утиска истовремено посебног и спонтаног, који нити је створио мој интелект нити ублажила моја малодушност, већ чија је двострука и тајанствена бразда била урезана у мене као громом, нељудским и натприродним сечивом Смрти, или откривењем Смрти". Али, већ је воља за животом, воља да се не пати, Навика, повративши се од своје тренутне парализе, поставила је темеље своје зле и нужне структуре, и визија његове баке почиње да бледи и да губи ту чудесну рељефност и јасност коју никакав напор намерног подсећања не може да пренесе или васпостави. Она је на тренутак искупљена погледом на тај преградни зид који је, као неки инструмент, пренео колебљиви исказ његове патње, и неколико дана касније навлачењем застора у вагону, када је евокација његове баке тако жива и болна да је принуђен да одустане од посете госпођи Вердирен и сиђе са воза. Али, пре него што ова нова јасност, ова стара јасност оживљена и интензивирана, може коначно да се угаси, мора се проћи Калварија сажаљења и покајања. Непрестано сећање на суровости према некоме ко је мртав представља бичевање, зато што су мртви мртви само утолико што настављају да живе у срцу преживелога. А сажаљење због пропаћеног је суровији и прецизнији израз те патње од свесне процене онога ко је патио, који је поштеђен барем једног очајања – очајања посматрача. Приповедач се присећа једног случаја који се догодио за време његовог првог боравка у Балбеку, у чијој светлости је своју баку сматрао фриволном и сујетном старицом. Она је инсистирала да је Сен-Лу фотографише, како би њен вољени унук имао барем тај скромни спомен њених позних дана, пошто су јој рафал синкопа („симкопа", како их зове директор Гранд хотела, који сада открива приповедачу тај први налет болести његове баке, и у својој апсурдној неумесности, без осећаја, пружа још један инструмент болне евокације) и удара омогућили да коначно види наступајућу смрт. Она је веома пазила на своју позу и на нагиб свог шешира, желећи да то буде фотографија баке, а не болести. Све ове предострожности приповедач је тада био превео као јалову кокетерију. Тако, за разлику од Миранде, он пати са оном коју није видео како пати, као да се за њега исто као и за Франсоазу, коју Ђотово радодајно служинче на порођају и грубо изједначавање онога што је способно да живи са оним што је способно да једе остављају равнодушном, али која не може да задржи сузе на вест да се у Кини догодио земљотрес, бол може уочити само на даљину.

Трагедија са Албертином припрема се за време приповедачевог првог боравка у Балбеку, активира њиховим односима у Паризу, учвршћује током његовог другог боравка у Балбеку и довршава њеним заточеништвом у Паризу. Она му се први пут појављује, исијавајући као део „мале групе" у Балбеку, како гура бицикл, део те неизрециве и недостижне процесије чије се грациозне фигуре извијају наспрам мора, која се завидљивом дивљењу приповедача чини вечно и херметично затворена као фриз или фреска *cortège*-а. Она нема индивидуалности. Она је само један цвет у овом крхком жбуну пенсилванијских ружа који прекида линију таласа, и ова првобитна колективна мистерија мале групе омогућава му много година касније, када је Албертина била издвојена и постала заточеница, када су небуле ове констелације биле синтетизоване у једну једину астралну опсесију, да порекне не само објективну стварност (као што је био случај са Жилбертом) његове љубави према њој, већ и њену субјективну стварност, уклапајући је у једну другу слику. Она га једног дана погледа на обали (идентификовање Албертине је ретроспективно), и он пише: „Знао сам да нећу поседовати ову младу бициклисткињу ако не будем поседовао оно што је било у њеним очима". Његова уобразиља тка своју чауру око ове крхке и готово апстрактне лутке, ове јединице у оргијастичној групи баханаткиња на бициклима. Сликар Елстир га упознаје са њом и он наставља своје познанство путем низа одузимања, где се сваки фрагмент његове фантазије замењује једним бескрајно мање драгоценим појмом. Тако су њен однос са госпођом Бонтан, њене ране љупкости, дејство украсног младежа на њеној бради, њена употреба прилога „савршено" уместо „сасвим", пролазно запаљење слепоочнице које ствара оптичко тежиште око којег се организује композиција црта лица, узети заједно довољни да успоставе једну Албертину, једнако удаљену од прве Албертине, цвета са плаже, као што је трећи аспект, карактерисан изразитим назалним изговором, застрашујућим познавањем аргоа, нестанком запаљене слепоочнице и чудесним премештањем младежа са браде на горњу усну, удаљен од другог. Тако је успостављена *сликовна* многострукост Албертине, која ће се у одређеном тренутку развити у *пластичку* и моралну многострукост, не више пука покретна површина и дејство посматра-

чевог угла пре него израз унутрашње и активне разноликости, већ многострукост у дубину, ковитлац објективних и иманентних противречности над којима субјект нема контроле. Па ипак, пре него што калеидоскоп њених израза, пре него што ово лице које је цело било површина, глатка и улаштена, пређе у готово течно стање прозирне радости, и од цизелиране политуре опала у грозничаву црвеноцрну грудву циклама, он закључује да је Име пример примитивизма варварског друштва и не-одговарајуће по конвенцији као „Хомер“ или „море“. Његов први овлашни гест приближавања је хладно одбијен. Он закључује да Албертина поседује врлину и да је његова првобитна хипотеза – да је она можда љубавница бициклистичког тркача или боксерског шампиона – не само нетачна у својој специфичној примени, већ заснована на потпуно погрешном поимању њеног карактера. Он закључује да Албертина поседује врлину, и његов први боравак у Балбеку се завршава тим утиском.

Овај утисак се исправља Албертининим посетом у Паризу. Нови речник, украшен пробраним изразима као што су „особито“, „имам утисак“, *mousmé*, „протицање времена“ одговара новој и софистицираној Албертини, која је сада издашна у својим наклоностима као што је раније била штедљива. Приповедач, претпостављајући да је Албертина доживела извесна сазнања, не може да пронађе заједничку меру између ова три главна аспекта Албертине: страствена нестварна Албертина са обале, стварна и чедна Албертина каква се појавила пред њим на крају његовог боравка у Балбеку, и сада ова трећа Албертина која испуњава обећање прве и стварност друге. „Мој вишак знања завршио се у привременом агностицизму. Каква је тврдња била могућа када је првобитна хипотеза била најпре оповргнута, а затим потврђена?“ А задовољство које има са Албертином појачава се протезањем његовог духа ка оној нематеријалној стварности коју она као да симболизује. Балбек и његово море – „као да је материјално поседовање једног предмета, становање у граду, било еквивалентно духовном поседовању“. Овај мешовити предмет жеље – жена и море – поједностављује се у свом другом елементу преко навике првог. Другостепена смеса се може створити љубомором, и учинити да се поврати амалгам људског и морског, али као срчани, а не више као визуелни надражај. Али, чак и ова нова Албертина је вишеструка, и као што најновије фотографије могу да кадрирају једну цркву узастопно у аркадама свих других и читаво обзорје у луку моста или између два суседна листа, разграђујући тиме илузију чврстог предмета на његове многоструке саставне делове, тако кратко путовање његових усана до Албертининог образа ствара десет Албертина и преображава људску баналност у вишеглаву богињу. Али, претња онога што живот са њом може бити јасније му се најављује када, после прве посете принцези Де Германт, седи сам у соби ишчекујући Албертину (која је, тренутно помрачена тајанственом госпођицом Де Стермарија, била одсутна из његове свести читаво вече), Албертину која је обећала да ће доћи и која не долази и чији недолазак распаљује једноставну физичку раздраженост у пламен моралног бола, тако да он ослушкује њен корак или узвишени позив телефоном, не ухом и свешћу, већ срцем. Јер у својој стрепњи он је додао још један кристал овој салцбуршкој гранчици, кристал потребе, оне потребе која га је мучила у Комбреу и коју је могла да умири само његова мајка нафором својих усана. Али, када му она телефонира да би пружила објашњење, када он зна да је она на путу, онда се пита како је могао да у овој вулгарној Албертини, сличној толиким другима и чак инфериорнијој, види извор утехе и спасења које није мо-

гло да замени никакво чудо. „Човек воли само оно што не поседује, човек воли само оно у чему следи недостижно.“

Други боравак у Балбеку, започет ретроспективним губитком и жаљењем за његовом баком, заокружује преображај створења површине у створење дубине – недокучив, довршава стврдњавање у профил. Од тренутка када др Котар види Албертину и Андреу (једну из групе) како играју заједно у казину Енкарвила, и помпезно даје дијагнозу случаја сексуалне изопачености, датира „узајамно мучење“ њихове везе. Из овога произлазе лажи и противлажи, прогањање и избегавање, а са приповедачеве стране љубав према Албертини чији је интензитет управо сразмеран успеху њених изврдавања. Јер Албертина није само лажљивица као што су лажљивци сви они који верују да су вољени: она је природна лажљивица. Низ епизода учвршћује приповедачеву сумњу у погледу Албертине, то јест распаљује његову љубав према њој. Она не долази на један заказани састанак, лаже о састанку са митском пријатељицом своје тетке у Енфревилу, зури у одраз у огледалу госпођице Блок и њене рођаке, две познате сапфисткиње, а онда пориче да их је видела. Затим, на врхунцу приповедачеве љубоморе и осећања немоћи, следи дремеж, и кроткост увек доступне Албертине га примирује. Постаје равнодушан према овом новом створењу које више не пружа никакав отпор. Одлучује да раскине са њом и објављује одлуку својој мајци. Враћајући се једне вечери са Албертином у *tacotu* са пријема у Ла Распелијеру, он се у себи преслишава формуле растанка. Узгред помиње да га занима Вентејева музика. Албертина, чији је музички укус примитиван колико јој је познавање сликарства и архитектуре развијено, надајући се да ће оставити повољан утисак, изјављује да савршено познаје Вентејеву музику, захваљујући интимном познанству са госпођицом Вентеј и њеном пријатељицом, глумицом Леом. У пароксизму љубоморе приповедач је поново у Монжувену, ужаснути посматрач те две лезбијке које уживају своје задовољство у садистичком чину скрнављења самог господина Вентеја, тада већ мртвог извесно време.[1] Ова визија из Монжувена као да долази попут Ореста да освети смрт Агамемнона. И он помишља на своју баку и своју суровост према њој. Албертина, тако далека и удаљена од његовог срца још пре само који часак, сада не само да је опсесија, већ део њега, у њему, и покрет који чини да сиђе са воза прети да га напросто распори. Он је присиљава да га прати до Балбека. Жало и таласи више не постоје, лето је мртво. Море је вео који не може да сакрије ужас Монжувена, неподношљиву визију садистичке огавности и оскрнављене фотографије. Он у Албертини види још једну Рашелу и још једну Одету, и јаловост и презирност осећања које је диктирано интересом. Он сагледава свој живот као низ несвесних праскозорја, затрованих мукама сећања и изолованости. Следећег јутра одводи Албертину у Париз и закључава је у својој кући.

Његов заједнички живот са Албертином је вулкански, његова свест растрзана низом ерупција: Бесом, Љубомором, Завишћу, Радозналошћу, Патњом, Поносом, Чашћу и Љубављу. Облик ове последње је предодређен произвољним представама сећања и уобразиље, вештачком фикцијом којој присиљава жену да се повинује, а на своју патњу. Албертинина личност нема никакве важности. Она није мотив, већ појам, удаљен од стварности као и Елстиров портрет Одете, који није портрет вољене, већ љубави која ју је изобличила, удаљен од стварне Одете. Због тога се његова стрепња не може извести из Албертине, већ из читавог процеса патњи и емоција повезаних са њеном личношћу и припојених њој путем навике. Његов живот са Албертином, који не садржи ни једну једину позитивну предност, само је јед-

[1] Du Côté de Chez Swann, 1.

но примирење, симбол монопола. И то не увек примирење, јер Албертинина мистерија остаје и даље, мистерија коју је осетио у њеним очима када су се први пут срели испред мора у Балбеку, мистерија која га је тада очарала и коју сада чезне да избрише, јер представља крхкост његове доминације. Ова последња фаза његове везе са Албертином носи траг њеног почетка, почетка у његовој љубомори и њеном обмањивању. „Откуд нам храброст да желимо да живимо, шта нас покреће да се чувамо од смрти у свету у којем се љубав изазива уз помоћ лажи и састоји само у потреби да умиримо своје патње помоћу оног бића које нам је патњу донело?" Сигурно да у читавој књижевности не постоји студија оне пустиње усамљености и оптуживања, коју људи зову љубав, постављена и развијена са таквом дијаболичном бескрупулозношћу. После тога, **Адолф** је мрзовољно балављење, поспрдни еп пљувачне хи-персекреције, госпођа Камбремер (чије име, како Оријана де Германт примећује Свану, престаје у правом тренутку) у сузама. Свака Албертинина реч и сваки гест упадају у вртлог љубоморе и сумње, бивају преведени и погрешно преведени, наново употребљени и погрешно употребљени. Сваки инцидент који дође у сећање раствара се у киселини његовог неповерења. „Моја уобразиља је прибавила једначине за непознато у овој алгебри жеља." Али, Албертина је бегуница и никакав израз њене вредности не може бити потпун ако му не претходи неки симбол као онај који у физици означава брзину. Статична Албертина би убрзо била освојена, убрзо би била упоређена са свим другим могућим освајањима која су искључена њеним поседовањем, а бесконачност онога што није и што би се могло више волети упоређена са ништавношћу онога што она јесте. Он инсистира на томе да љубав може постојати само заједно са стањем незадовољства, било рођеним из љубоморе или из њеног прет-ходника – жеље. Она представља наш захтев за целином. Њено зачињање и њен продужетак подразумевају свест да нешто недостаје. „Човек воли само оно што не поседује у потпуности." И до раскида – (још дуго после тога, чак и када је његов предмет мртав, захваљујући ретроспективној љубомори, *jalousie de l' escalier*) – ратовање. Албертина узгред помиње да ће можда отићи у посету Вердиреновима. Анаграм: „Можда ћу сутра отићи код Вердиренових. Не знам. Немам нарочиту жељу." Превод: „Апсолутно је извесно да ћу сутра отићи код Вердиренових. То има највећи могући значај." Он се присећа како је Морел обећао да ће дириговати Вентејев Септет за госпођу Вердирен и закључује да ће госпођица Вентеј и њена пријатељица бити међу гостима и да је уз помоћ неког пакленог лукавства Албертина уговорила састанак са њима за следеће вече. Тако су ови ретки тренуци олакшања који му омогућују да створи одлуку да раскине са Албертином и оконча ово двоструко ропство које га спречава да оде у Венецију, спречава га да ради, одваја од његових пријатеља и у најбољем случају и уз муку доноси горко задовољство сазнања да ниједан такмац неће уживати у ономе у чему он не може да ужива – ти ретки тренуци релативне опуштености сасечени су наступом новог мотива за љубомору или преображаја, у неуморном котлу његове свести, неке безначајне појединости из њихове прошлости у отров који ће разгорети његову љубав или љубомору или мржњу (заменични термини) и нагристи његово срце. На пример, када коначно постане одлучан у погледу растанка, она се куне да њена тетка нема пријатељицу која живи у Енфревилу. Нема границе њеном обмањивању, као ни његовој моћи да пати. И усред ове толомеје он *зна* да ова жена нема стварности, да је „наша најискључивија љубав према једној особи увек љубав према нечему другом", да је у суштини она нико и ништа, али да је у њеној

ништавности нешто активно, тајанствено и невидљиво, струја која га присиљава да се приклони и обожава једну мрачну и неумољиву Богињу, и да јој приноси себе као жртву. А Богиња која захтева ту жртву и то понижење, чији је једини услов покровитељства пропаст и у чију се веру и поклоњење рађа читаво човечанство, јесте Богиња Времена. Ни-један предмет продужен у ову временску димензију не трпи поседовање, поседовање у смислу тоталног поседовања, које се постиже само потпуним поистовећењем субјекта и објекта. Непробојност највулгарнијег и најбезначајнијег људског бића није само илузија субјектове љубоморе (мада се ова непробојност јасније истиче под рендгенским зрацима жестоко хипертрофиране љубоморе каква је била приповедачева, љубоморе која је без сумње облик његовог комплекса доминације и његове инфантилности, двеју тенденција веома развијених код Пруста). Све што је активно, све што је заоденуто временом и простором, заоденуто је нечим што би се могло описати као апстрактна, идеална и апсолутна непродирљивост. Због тога можемо разумети Прустов положај: „Ми замишљамо да је предмет наше жеље биће које се може положити пред нас, затворено у тело. Авај! Он је продужетак тог бића у свим тачкама простора и времена које је заузимало и које ће заузимати. Ако не поседујемо додир са таквим местом и таквим часом, ми не поседујемо то биће. Али, ми не можемо додирнути све те тачке." И поново: „Биће расуто у простору и времену више није жена, већ низ догађаја на које не можемо бацити никакву светлост, низ проблема који се не могу решити, море које попут Ксеркса млатимо штаповима у апсурдној жељи да га казнимо зато што нам је потопило наше благо." Љубав, пак, дефинише као: „Време и Простор који су постали доступни опажају срца." Он наговара Албертину да иде на ванредну представу на Трокадеру уместо на пријем код Вердиренових. Она пристаје. Пошто је отклоњена претња Вентеја, он размишља о томе како је Албертина насртљива. Доконо прелистава странице *Figaro*-а када га наједном потресе струја због огласа да у тој истој гала представи на коју је послао Албертину игра Леа. Гала! Избезумљено шаље Франсоазу да је доведе натраг. Она се враћа а да није могла да разговара са Леом. Мир му се враћа да би поново био разбијен Албертининим алузијом упућеном Бит-Шомону. Он сумња на Андреу. Увиђа да не може бити мира и починка све док Албертина не оде. Заборавиће је као што је заборавио Жилберту Сван и војвоткињу Де Германт. (Али, Жилберта је према Албертини оно што је Соната према Септету – један експеримент.) А идеја да ће његова патња престати неподношљивија је од саме патње. „Лав моје љубави дрхтао је пред удавом заборава." Једног раног јутра, током периода мира, он доноси одлуку. Албертина га мора оставити. Он је више не воли. Отићи ће у Венецију и заборавити је. Звони Франсоази да је пошаље по водич и ред вожње. Ићи ће у Венецију у складу са својим сном о готичком времену на пролећном мору. Улази Франсоаза. „Госпођица Албертина је отишла у девет и дала ми ово писмо за Господина." И као Федра, он препознаје вечно будне Богове.

... ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De réduire le coeur d'une faible mortelle.

Убрзо после тога Албертина гине у Тирени. Њена смрт, њена еманципација од Времена, не смирује његову љубомору нити убрзава нестанак опсесије чији су крст и точак били дани и сати. Они и њихова љубав су амфибијски загњурени у садашњост и прошлост. Постоји морална клима и календар сентимената код којих мерни инструмент није сунчани, већ срчани. Да би заборавио Албертину, он мо-

ра – као човек погођен хемифлегијом – да заборави годишња доба, њихова доба и да их, као дете, учи изнова. „Да бих се утешио морао бих да заборавим не једну, већ безброј Албертина." И не само „ја", већ многи „ја". За сваку дату Албертину постоји одговарајући приповедач и никакав анахронизам не може да растави оно што је Време саставило. Он мора да се врати и поново прође кроз станице опадајуће патње. Тако његова запањеност да Албертина, тако жива у њему, може да буде мртва – чињеница њеног живота коју напада појам њене смрти – попушта пред мање болном запањеношћу да неко ко је мртав може још увек да га заокупља – чињеница њене смрти коју напада појам њеног живота. Али, станице ове обрнуте Калварије задржавају свој првобитни динамизам, свој крешендо, своју растућу напетост према крсту. При сваком застанку он пати од привиђења да је оно што је остало иза њега још увек испред. „Таква је окрутност сећања." Он описује три таква ступња, поређана наниже према моћима бруталности. Први, усамљеничка шетња у Булоњској шуми, када је свака женска особа Албертина, астрална синтеза ведре и немирне групе у Балбеку која сада бледи и распада се, у обрнутој симетрији, на своје небуле; други, разговор са Андреом, која му открива сву обману и беду живота своје пријатељице; и коначно у Венецији, када је Жилбертин телеграм са најавом њене веридбе са Робером де Сен-Луом потписан са „Албертина", то јест, погрешно прочитан због Жилбертиног вулгарног и претенциозног рукописа. Али, ова Албертина устала из мртвих не може да разруши свој прави гроб, једини неповредиви гроб на зараслом гробљу срца. Албертина је прва и последња, бахаnаткиња обале како је приповедач видео у том чистом чину разумевања – интуицији, и заточеница која је повратила слободу и живот, опседнута међу младим праљама које се купају у Лоари. Ова коначна потврда првобитне перспективе је типична за Прустову карактеризацију. Тако постоји наговештај поклапања између завршне војвоткиње Де Германт, каква се појављује на матинеји своје рођаке, и благо распусне потомкиње Женевјеве од Брабанта која је први пут изложена приповедачевом дивљењу у цркви Сен-Илера у Комбреу после богослужења у капели Жилбера Злог, са својим насмешеним и немирним зеленим очима боје сунчеве светлости што се пробија кроз његов прозор или појаса саме Женевјеве, које се купају у мистерији меровиншког времена и амаранта и легендарног зрачења њеног имена. И сама Жилберта израња из својих узастопних преображаја, из Жилберте Сван са Јелисејских поља, госпођице Де Форшевил после Свանове смрти, госпође Де Сен-Лу и коначно, Роберовом смрћу, војвоткиња Де Германт, како је први пут видео у Тансонвилу кроз сеник од црвеног глога, као дрску нимфу која лежи наузнак међу јасмином и бакарним шебојем. И види своју љубав према Албертини као сведочанство своје првобитне видовитости и потврду, упркос одрицањима разума, оног виђења ње као грабљивог и неухватљивог галеба, непријатељског и удаљеног наспрам мора. „Усред најпотпунијег слепила, виспреност постоји у облику нежности и наклоности. Зато је погрешно говорити о лошем избору у љубави, као што сама чињеница да је направљен избор подразумева да је он био лош." Као и раније, мудрост се састоји у томе да се потре способност за патњу, а не у узалудном покушају да се смање надражаји који распаљују ту способност. *Non che la speme, il desiderio*... „Човек жели да буде схваћен зато што жели да буде вољен, а жели да буде вољен зато што воли. Ми смо равнодушни према схватању осталих, а њихова љубав је наметљива."

Али, ако је љубав за Пруста функција човекове туге, пријатељство је функција његовог кукавичлука; и ако ниједно од тога не може бити остварено због непробојности (изолованости) свега што није *cosa mentale*, немогућност поседовања барем може имати племенитост онога што је трагично, док је покушај да се општи тамо где никакво општење није могуће пука мајмунска вулгарност, или ужасно комично, као лудило разговора са намештајем. По Прусту, пријатељство је негација оне непоправиве самоће на коју је осуђено свако људско биће. Пријатељство подразумева готово жалосно прихватање површинских вредности. Пријатељство је друштвено помагало, као унутрашња декорација или распоред канти за отпатке. Оно нема духовног значаја. За уметника, који се не бави површним, одбацивање пријатељства није само разумно, већ и неопходно. Зато што је духовни развој могућ једино у смислу дубине. Уметничка тенденција није експанзија, већ контракција. А уметност је апотеоза самоће. Општење не постоји зато што не постоје преносници општења. Чак и у ретким приликама када се деси да су реч и гест ваљани изрази личности, они губе своје значење док пролазе кроз катаракт личности која је наспрам њих. Ми или говоримо и деламо за себе – када су говор и чин искривљени и испражњени од значења од стране интелекта који није наш, или пак говоримо и деламо за друге – када говоримо и чинимо лаж. „Човек лаже читавог живота", пише Пруст, „нарочито оне који га воле, а изнад свега оног странца чији би му презир нанео највише бола – себе." Па ипак, презир пола туцета – или пола милиона – искрених имбецила према човеку од генија би свакако требало да нас излечи од нашег апсурдног ината и способности да нас погоди она скучена етикета коју зовемо увреда.

Пруст пријатељство поставља негде између замора и досаде. Он се не слаже са ничеовском концепцијом да се пријатељство мора заснивати на интелектуалној симпатији, пошто он у пријатељству не види никакав интелектуални значај. „Ми се слажемо са онима чије су идеје (не-платонске) на истом ступњу збрканости као наше." За њега је упуштање у пријатељство једнако жртвовању оне једине стварне и несаопштиве суштине нас самих потребама застрашене навике чије поверење захтева да буде враћено једном дозом пажње. Оно представља погрешан покрет духа – од унутра ка споља, од духовне асимилације нематеријалног какву доноси уметник, црпећи га из живота, ка кукавним и несварљивим љускама непосредног додира са материјалом и конкретним, односно ониме што зовемо материјал и конкретно. Тако он посећује Балбек и Венецију, упознаје Жилберту и војвоткињу Де Германт и Албертину, привучен не оним што оне јесу, већ присилно наведен њиховим произвољним и идеалним еквивалентима. Једино плодно истраживање је ископавање, зарањање, сажимање духа, силазак. Уметник је активан, али негативно, узмичући од ништавности појава изван круга, повучен ка средишту вртлога. Он не може да ствара пријатељства зато што је пријатељство центрифугална сила сопственог страха, самопоништавања. Сен-Лу се мора посматрати општије од њега самог, као производ најстаријег француског племства, а лепота и лакоћа његове нежности према приповедачу – као када, на пример, изводи најделикатнију и најграциознију гимнастику у париском ресторану како не би деранжирао свог пријатеља – цене се не као испољења особите и очаравајуће личности, већ као неизбежни пратиоци изузетно доброг рођења и васпитања. „Човек", пише Пруст, „није зграда која се може допуњавати по површини, већ дрво чије су стабло и лишће израз унутрашњих сокова." Ми смо сами. Ми не можемо да знамо и не можемо да будемо упознати. „Човек је створење које не може да изађе изван себе, које познаје друге само у себи и који лаже ако тврди супротно."

Као и увек, Пруст је овде потпуно удаљен од сваког моралног разматрања. Нема добра и зла ни у Прусту ни у његовом

свету. (Осим можда у оним одломцима који се баве ратом, где накратко престаје да буде уметник и диже свој глас са плебсом, гомилом, руљом, *cannaille*-ом.) Трагедија нема никаквог обзира према људској правди. Трагедија је исказ о испаштању, али не о бедном испаштању због кодификованог сламања локалног поретка који су мангупи организовали за будале. Трагична фигура представља испаштање првобитног греха, првобитног и вечног греха њега и свих његових *socii malorum*, греха што је рођен.

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.

Возећи се ка палати Германтових, он осећа да је све изгубљено, да је његов живот низ губитака, лишен стварности зато што ништа не остаје, ништа од његове љубави према Жилберти, према војвоткињи Де Германт, према његовој баки, и сада ништа од његове љубави према Албертини, ништа од Комбреа и Балбека и Венеције осим искривљених слика хотимичног сећања – живот сав у дужини, след измештања и прилагођавања, где ни мистерија ни лепота нису свете, где је све осим неразрушивих стубова његове вечне досаде нестало у бујицама година, живот тако одуговлачен у прошлости и тако бесмислен у будућности, тако потпуно лишен сваке индивидуалне и сталне нужности да би његова смрт сада или сутра или кроз годину дана или десет година била окончање, али не и закључак. И он помишља како је испразна Берготова фраза: „радости духа". Јер уметност, за коју је тако дуго веровао да је једини идеални и неразрушиви елемент у пропадљивом свету, сада изгледа, због његовог неизлечивог недостатка таленга или сопствене унутрашње извештачености, нестварна и стерилна као и конструкције полуделе уобразиље – „тих помамних оргуља на мехове које увек свирају погрешну мелодију"; а материјал уметности – Беатриса и Фауст и „azur du ciel immense et rond" и градови опасани морем – све апсолутна лепота, вулгарна и безвредна стварност као Рашел и Котар, и бледа и уморна и окрутна и нестална и без радости као Шелијев месец. Тако се он, после много година бесплодне самоће, без ентузијазма довлачи у друштво које је одавно престало да га занима. И сада, на рубу ове јаловости, подстакнуте самом депресијом и замором који су се на његово гађење појавили као исход подробне и стерилне луцидности (подстакнуте, пошто су претензије обесхрабреног сећања за тренутак сведене на најнепосреднију и најутилитарнију презентификацију), он ће примити пророчанство које је стално било ускраћивано најузвишенијем напону његовог духа, које његов интелект није успео да извуче из сеизмичке енигме дрвета и цвета и геста и уметности, односно доживети религиозно искуство у једино разумљивом смислу тог епитета, истовремено као узнесење и благовест, тако да ће коначно разумети Берготово обећање и Елстирово достигнуће и Вентејеву поруку из његовог раја и бољи и нужни ток сопственог живота и бескрајну узалудност – за уметника – свега што није уметност.

Ова *matinée* је подељена у два дела. Приповедачево мистично искуство и медитирање у картезијанској пећници библиотеке Германтових, и импликације тог искуства на уметничко дело које се обликује у његовој глави за време самог пријема. Од победе над Временом он прелази на победу Времена, од одрицања Смрти на њено прихватање. Тако, на крају свог дела, као и кроз њега, Пруст поштује дуално значење сваког животног услова и околности. Најидеалнија таутологија претпоставља однос, а тврђење једнакости повлачи само приближну идентификацију и тврђењем јединства пориче јединство.

Прелазећи двориште он се спотиче о калдрму. Оно што га окружује нестаје, кочијаши, штале, кочије, гости, читава стварност места у том тренутку, његова стрепња и сумње у погледу стварности живота и уметности нестају, он је запањен таласима заноса, запљуснут истим оним усхићењем које је тако штедљиво наводњавало очај његовог живота. Замраченост ишчезава у неподношљивој обасјаности. Наједном Венеција израња из низа заборављених дана, Венеција чију прозрачну суштину никада није био у стању да изрази зато што ју је потиснула наметљива вулгарност сећања обичног радног дана, али коју је ово случајно удвостручење крхке равнотеже у Крстионици светог Марка подигло са њене јадранске обале и спустило, као обасјан и силовит кријумчар, у двориште принцезе Де Германт. Али, визија је већ избледела и он је слободан да се врати својим друштвеним функцијама. Уводе га у библиотеку зато што је бивша госпођа Вердирен, истовремено Норна и Жртва Хармонских Мигрена, устоличена међу својим гостима, страствено упијајући Рино-Гоменол у интересу своје слузокоже и трпећи најстравичније екстазе стравинскијанске неуралгије. Док чека сам да се музика заврши, чудо дворишта се обнавља у четири различита облика. Они су већ поменути. Послужитељ удара кашиком о тањир, он брише уста веома уштирканом сервијетом, вода завија као сирена у цевима, он извлачи из полице **François le Champi**. Као што је Piazza di San Marco продрла у двориште и ту потврдила своју обасјану и неухватљиву доминацију, тако сада библиотеку узастопно освајају шума, плима која удара о обалу Балбека, огромна трпезарија Гранд хотела преплављена заласком сунца и вечерњим морем, као неки акваријум, и коначно Комбре и његови „путеви" и опора и особита проза коју обликује и изриче глас његове мајке, измењен и умекшан готово до успаванке, одмотавајући готово читаву ноћ своје умирујуће клупко звука пред дететовом несаницом.

Најуспешнији евокативни експеримент може само пројектовати одјек протекле сензације, пошто је, као интелектуални чин, условљен предрасудама интелекта који апстрахује све дате сензације као нешто алогично и безначајно, несагласно и фриволно наметљиво, апстрахује сваку реч или гест, звук или мирис, који се не може сместити у слагалицу појма. Али, суштина било ког новог искуства садржана је управо у овом тајанственом елементу који будна воља одбацује као анахронизам. То је осовина око које кружи сензација, тежиште њене сагласности. Никаква количина вољне манипулације не може да у потпуности васпостави један утисак који је воља такорећи прикопчала за несагласност. Али, ако *неким случајем* и уз повољне околности (попуштањем субјектове навике мишљења и смањењем радијуса његовог сећања, општим смањеним напоном свести која следи после фазе крајњег обесхрабрења), ако се неким чудом аналогије средишњи утисак протекле сензације поново јави као непосредни надражај који субјект може непосредно идентификовати са моделом удвостручења (*чија се интегрална чистота одр--жала зато што је био заборављен*), тада укупна протекла сензација, не њен одјек, нити њена копија, већ сама сензација која поништава свако просторно и временско ограничење, наваљује и окружује субјект у пуној лепоти своје непогрешиве размере. Тако приповедач звук произведен ударцем кашике о тањир несвесно идентификује са звуком чекића којим механичар удара о точак воза заустављеног пред шумом, звуком који је његова воља одбацивала као нешто ван своје непосредне активности. Али, подсвесни и безинтересни опажени чин је предмет – шуму – свео на његов нематеријални и духовно сварљив еквивалент, и белег овог чисто когнитивног чина не само да се повезао са овим звуком чекића који удара о точак, већ образовао око њега као свог средишта. Као и обично, расположење

није важно. Полазиште Прустовог излагања није агломерација кристала, већ њено језгро – оно искристалисано. Најтривијалније искуство – каже он заправо – има кору састављену од елемената који нису логички повезани са њим и које је сходно томе наш интелект одбацио: оно је заточено у вази испуњеној извесним мирисом и извесном бојом и загрејаној до извесне температуре. Ове вазе су обешене високо дуж наших година, а као недоступне нашем интелектуалном сећању, у извесном смислу су имуне, чистота њиховог климатског састава је зајамчена заборавом, свака се држи на својој раздаљини, на свом датуму. Тако и када је заточени микрокосмос опседнут на описани начин, преплављени смо новим ваздухом, новим мирисом (новим управо зато што су већ доживљени) и удишемо прави ваздух Раја, јединог Раја који није сан лудака, Раја који је изгубљен. Идентификација непосредног са прошлим искуством, враћање прошле акције или реакције у садашњости, поприма размере учешћа у подручју између идеалног и стварног, уобразиље и непосредног поимања, симбола и супстанце. Такво учешће ослобађа суштинску стварност која је ускраћена како контемплативном тако и активном животу. Оно што је заједничко садашњости и прошлости јесте суштинскије од обадвога узетог засебно. Било да јој се приђе имагинативно или емпиријски, стварност остаје површинска, херметична. Уобразиља, примењена – *a priori* – на оно што је одсутно, одвија се *in vacuo* и не може да трпи границе стварног. Нити је између субјекта и објекта могућ било какав директан и чисто експерименталан додир, пошто су они аутоматски раздвојени субјектовом свешћу опажања, па објект губи своју чистоту и постаје пуки интелектуални претекст или мотив. Али, захваљујући овом удвостручењу, искуство је истовремено имагинативно и емпиријско, истовремено евокација и непосредан опажај, стварно, а опет не пуко присутно, идеално, а опет не пуко апстрактно, идеално стварно, суштинско, ванвременско. Али, ако ово мистично искуство саопштава ванвременску суштину, следи да је онај који саопштава за тренутак ванвременско биће. У складу с тим, Прустово решење, у оној мери у којој је било испитано, састоји се у негацији Времена и Смрти, негацији Смрти због негације Времена. Смрт је мртва зато што је Време мртво. (На овом месту кратка дрскост, која се састоји у томе да се **Le Temps Retrouvé** сматра готово исто тако неодговарајућим описом прустовског решења као што би **Злочин и казна** била опис ремек-дела које не садржи никакву алузију било на злочин или казну. Време се не враћа, оно се брише. Време се васпоставља, а са њиме и Смрт, када он напушта библиотеку и придружује се гостима, климаво насађен на узвинуте штуле овог првог и сачуван од оне друге чудом престрашене равнотеже. Ако наслов одговара, сцена у библиотеци је антиклимакс.) Тако сада у егзалтацији своје кратке вечности, изронивши из таме времена и навике и страсти и интелекта, он схвата нужност уметности. Јер само се у обасјаности уметности може дешифровати збуњена екстаза коју је упознао пре непрозирних површина облака, троугла, торња, цвета, шљунка, када је мистерија, суштина, Идеја, засужњена у материји, усрдно је затражила дарежљивост субјекта који пролази у љуштури своје нечистоте, и нудила, као Данте своју песму онима који су *ingegni storti e loschi*, барем непропадљиву лепоту:

Ponete mente almen com'io son bella.

И он схвата значење Бодлерове дефиниције стварности као „адекватног јединства субјекта и објекта“, и јасније него икада гротескну варљивост реалистичке уметности – „бедног постављања линије и површине“ и петпарачку вулгарност књижевности записа.

Он напушта библиотеку и суочава се са призором отеловљеног Времена. Док су тренутак раније светли цимбали два удаљена часа, парализована дуж казаљке крутим простирањем година које их раздвајају, послушали неодољиви импулс узајамне привлачности и сударили се, као олујни облаци, са блеском и менталним треском, сада је мера њиховог распона до крајњих тачака исписана на лицу и у крхкости умирућих, погнутих под теретом година као Дантеови горди – „незграпни, спори, тешки и бледи као олово“.

E qual più pazienza avea negli atti
piangendo parea dicer: – Più non posso.

Ми кажемо збогом господину Де Шарлију, барону Паламеду де Шарлију, војводи од Брабанта, витезу од Монтариса, принцу од Олерона, Каренсија, Вијарећа и Дуна, неизрециво увредљивом Шарлију, сада скрушеном и згрченом Лиру, окруженом сребрним слаповима косе, сенилном и поништеном Едипу, погнутом над требником или отпацима, који се клања запрепашћеној госпођи Де Сент-Еверт, којој се у пуној снази ругао као војвоткињи од Кака и принцези од Пипи, а у својим позним годинама арханђелу Рафаелу који још увек криомице гања све Тобијине синове, у пратњи верног Жипијена, Бога Храма бестидности. А тужбалица његовог погребног шапата пада као иловача са гробаревог ашова. „Ханибал де Бреоте – мртав! Антоан де Муши – мртав! Шарл Сван – мртав! Адалбер де Монморанси – мртав! Барон де Талејран – мртав! Состен де Дудовил – мртав!“ Приповедач обавља низ идентификација, хотимичних и тегобних идентификација – уравнотежујући оне из библиотеке, нехотичне и спонтане. У једној искеженој и јадној лутки, нечем између просјачког торбара и умирућег пајаца, он распознаје свог непријатеља, господина Д' Аржанкура, онаквог каквог је познавао, уштирканог и надменог и беспрекорног: у стаменој матрони, за коју најпре мисли да је госпођа Де Форшевил, саму Жилберту. Тако сви они промичу, Оријана и војвода Де Германт, Рашел и Блок, Легранден и Одета и многи други, носећи терет Сатурна ка светлу које ће изаћи, ка Урану, звезди Сабата.

У Времену стваралачком и рушилачком Пруст открива себе као уметника: „Схватио сам значење смрти, љубави и вокације, радости духа и корисности бола.“ Алудирало се на његов презир према књижевности која „описује“, према реалистима и натуралистима који обожавају отпатке искуства, и падају ничице пред епидермисом и хитром епилепсијом, задовољавајући се да транскрибују површину, фасаду, иза којих је заточена Идеја. Док је Прустов поступак попут Аполона који дере Марсију и без сентименталности хвата суштину фригијске воде. *Chi non ha la forza di uccidere la realtà non ha la forza di crearla.* Али, Пруст је сувише велики афекционист да би се задовољио Бодлеровим интелектуалним симболизмом, апстрактним и дискурзивним. Бодлеровско јединство је јединство *post rem*, јединство апстраховано из мноштва. Његова „кореспонденција“ је одређена појмом, према томе строго ограничена и исцрпена сопственом дефиницијом. Пруст се не бави појмовима, он тражи Идеју, оно конкретно. Он се диви фрескама у падованској Арени зато што је њихов симболизам представљен као стварност, посебан, дослован и конкретан, а не само ликовно преношење појма. Ако се уопште може рећи да је Данте оманую, онда је он омануо са својим чисто алегоријским ликовима, Луцифером, Грифоном чистилишта и Орлом раја, чија су значења пуко конвенционална и спољашња. Овде алегорија омањује као што увек мора да омане у рукама песника. Спенсерова алегорија се руши после неколико певања. Данте, пошто је био уметник а не осредњи пророк, није могао да спречи да се његова алегорија

[2] Уп. за ову антиинтелектуалистичку тенденцију: Swann, 1. 286, 2. 29 и 234; Guermantes, 1. 162 (Сен-Луов гест *ex nihilo*); Albertine Disparue, 1. 14 и *passim*.

загреје и наелектрише у анагогију. *Мирзина визија* је добра алегорија зато што је написана равно. За Пруста предмет може бити живи симбол, али симбол себе. Бодлеров симболизам је постао Прустов *аутосимболизам*. Прустово полазиште се може поставити у симболизам, или на његове рубове. Али, он не иде *pari passu* са Франсом, ка елегантном скептицизму и мермерним облицима, нити, као што смо видели, са Додеом и браћом Гонкур ка *notes d' après nature*, нити, наравно, са парнасовцима ка неизрецивим трицама Франсоа Копеа. Он не салеће чињенице и неваја челинијевске облине. Он реагује, али у различитом правцу. Он се повлачи од симболиста – али натраг ка Игоу. Управо због тога је он усамљена и независна фигура. Једини савременик код кога могу да разазнам нешто од исте ретроградне тенденције је Жорис Карл Уисманс. Али, он се гнушао тога у себи и потискивао га. Он са горчином говори о „несавладивој гангрени романтизма", али ипак је његов Дезесент чудесно створење, један Алфред Лорд Бодлер.

Код Пруста често наилазимо на ову романтичну жицу. Он је романтичан по свом замењивању интелекта афективношћу, по супротстављању посебно афективног осведоченог стања свим тананостима рационалних унакрсних референци, по свом одбијању Појма у корист Идеје, по скептицизму у односу на узрочност. Тако његова чисто логичка објашњења – насупрот интуитивним – извесних дејстава врве од алтернатива.[2] Он је романтик по бризи да обави своју мисију, да буде добар и веран слуга. Он не покушава да избегне оно што повлачи његова уметност, онаква каква му се открила. Он ће писати онако како је живео – у Времену. Класични уметник претпоставља свезнање и свемоћ. Он се вештачки уздиже изван Времена да би својој хронологији дао рељефност и свом развоју узрочност. Прустова хронологија се изузетно тешко прати, низање догађа-

ја је грчевито, а његови ликови и теме, мада изгледају као да се повинују једној готово сумануто унутрашњој нужности, представљени су и развијени са финим презиром према вулгарности плаузабилних решења какав се сусреће код једног Достојевског. (Прустов импресионизам ће нас вратити на Достојевског.) Уопште узевши, романтични уметник се веома много бави Временом и свестан је важности које сећање има у надахнућу

(c'est toi qui dors dans l'ombre,
ô sacré souvenir!...),

али је склон да сензационализује оно са чиме Пруст поступа са патолошком снагом и трезвеношћу. Код Мисеа, на пример, интерес је више у неодређено ванвременској идентификацији, без икакве стварне кохезије или симултаности између мене и не-мене, него у функционалним евокацијама специјализованог сећања. Али, аналогија је сувише замагљена и не води никуда, мада Пруст наводи Шатобријана и Амијела као своје духовне претке. Тешко је повезати Пруста са овим паром сетних пантеиста који плеше фанданго смрти у сумраку. Али, Пруст се дивио поезији контесе Де Ноеј. Гром и пакао!

Приповедач је свој „недостатак талента" приписао недостатку опсервације, или пре ономе за шта је претпостављао да је неуметничка навика опсервације. Он није био у стању да бележи површину. Зато када чита брилијантан и крцат извештај какав је Дневник Гонкурових, једина алтернатива закључку да му потпуно недостаје драгоцени журналистички таленат је претпоставка да између баналности живота и магије књижевности постоји велики утврђени јаз. Или је он лишен талента или уметност стварности. И он описује радиографски квалитет своје опсервације. Оно што се може прекопирати он не види. Он трага за односом, заједничким чиниоцем, супстратима. Тако га мање за-

нима оно што је речено од начина на који је речено. Слично томе, његове се способности жустрије активирају преко пролазних него преко крајњих – капиталних – надражаја. Ми проналазимо безбројне примере ових секундарних рефлекса. Повучен у својој хладовитој замраченој соби у Комбреу, он извлачи потпуну суштину жарког поднева из гримизних искричавих удараца чекића на улици и камерне музике мува у полумраку. Док лежи у кревету у зору, прави квалитет времена, температуре и видљивости преноси му се путем звука, кроз звоњаву и повике продаваца. Тиме се може објаснити примат инстинктивног опажања – интуиције – у прустовском свету. Зато што је инстинкт, када није упропашћен Навиком, истовремено и рефлекс, са прустовског становишта идеално удаљен и индиректан, условни рефлекс. Сада он своју жаљену немоћ да ствари посматра уметнички види као низ „ненадахнутих пропуста", а уметничко дело нити као створено нити као изабрано, већ откривено, отворено, ископано, преегзистентно у уметнику, као закон његове природе. Стварност једино пружају хијероглифи праћени надахнутим опажањем (поистовећењем субјекта и објекта). Закључци интелекта имају само произвољну вредност, потенцијалну ваљаност. „Утисак је за писца оно што је експеримент за научника – с том разликом што у случају научника акција интелекта претходи догађају, а у случају писца долази после." Према томе, за уметника једина могућа хијерархија у свету објективних појава представљена је табелом њихових одговарајућих коефицијената продирања, то јест у односу на субјект. (Још један подругљив осмех упућен реалистима.) Уметник је добио свој текст: занатлија га преводи. „Дужност и задатак писца (не уметника, писца) дужност је и задатак преводиоца." Стварност облака одраженог у Вивони није изражена у *Zut alors*, већ у тумачењу те надахнуте критике. Вербална хоризонтала се мора вратити у усправни положај: тако је „ви сте шармантни" једнако „причињава ми задовољство да вас загрлим".

Прустов релативизам и импресионизам су додаци овог истог антиинтелектуалног става. Курцијус говори о Прустовом „перспективизму" и „позитивном релативизму", насупрот негативном релативизму позног деветнаестог века, скептицизму Ренана и Франса. Мислим да је израз „позитивни релативизам" оксиморон, готово сам сигуран да се не односи на Пруста, и знам да је дошао из хајделбершке лабораторије. Видели смо како се у Албертинином случају (а Пруст своје искуство проширује на све људске односе) многоструки видови (читај *Blickpunkt* уместо ове бедне речи) нису повезали у неку позитивну синтезу. Предмет се развија, и до тренутка довршења – ако до њега дође – он је већ неактуелан. У извесном смислу Пруст је релативист, али његов позитивизам нема ничег заједничког са његовим релативизмом, који је песимистичан и негативан колико и Франсов, и употребљен као елемент комедије. „Књига" која је за Пруста књижевни исказ за домаћицу је књига рачуна, а за Њену Височанство књига посетилаца. *Rachel Quand du Seigneur* за приповедача представља тридесет франака и досадно задовољство, за Сен-Луа богатство и беду без краја. Слично томе, када Сен-Лу види Албертинину фотографију, он не може да прикрије своје запрепашћење што је тако вулгарна и ништавна особа могла да привуче његовог брилијантног и популарног пријатеља. Конт де Креси разуђује ћурку и успоставља календар са истом сигурношћу као Христову смрт или одлазак из Египта. За барона Мисеа *infidèle* мора бити пиколо или кондуктер у аутобусу. Овај релативизам је негативан и комичан. Он своју егзалтацију поводом Вентејеве музике дугује глумици Леи, која је једина била у стању да дешифрује композиторо-

ве постхумне рукописе, и односима Шарлија са Шарлијем Морелом, виолинистом. Пруст је позитиван само утолико што тврди вредност интуиције.

Под његовим импресионизмом подразумевам његово нелогичко изрицање појава у поретку и тачности са којима су биле опажене, пре него што су биле искривљене у разумљивост да би биле насилно уведене у ланац узрока и последица.[3] Сликар Елстир је тип импресионисте који изриче оно што види, а не оно што зна да би требало да види: на пример, придајући мору градске црте и граду морске црте, како би пренео своју интуицију о њиховој хомологности. Подсећамо се Шопенхауерове дефиниције уметничког поступка као „посматрања света независно од начела разума". У вези с тим, Пруст се може повезати са Достојевским који своје ликове гради без објашњења. Може се ставити примедба да Пруст мало шта друго и чини осим што објашњава своје ликове. Али, његова објашњења су експериментална, а не демонстративна. Он их објашњава да би се показали какви јесу – необјашњиви. Он их разјашњава.[4]

Прустов стил је био опште неприхваћен у француским књижевним круговима. Али, сада када се више не чита, великодушно се допушта да је могао да напише и гору прозу него што је заправо написао. Истовремено, тешко је да се праведно процени стил који се може схватити једино кроз процес дедукције, у једном издању за које се не може рећи да је пренело Прустове списе, већ испољило склоност у том правцу. За Пруста, као и за сликара, стил је више питање визије него технике. Пруст не дели предрасуду да је форма ништа а садржај све, нити да се идеално књижевно ремек-дело може саопштити само кроз низ апсолутних и једносложних исказа. За Пруста је квалитет језика важнији од било ког етичког или естетског система. Збиља, он и не покушава да раздвоји форму од садржаја. Једно је конкретизација другог, откривење једног света. Прустовски свет метафорички изражава занатлија, зато што га метафорички поима уметник: индиректни и релативни израз индиректног и релативног опажаја. Реторички еквивалент прустовског стварног је ланчана фигура метафоре. То је заморан стил, али он не замара дух. Јасност реченице је кумулативна и експлозивна. Човеков замор је замор срца, крвни замор. Човек је исцрпљен и љут после једног сата, преплављен, надвладан надолажењем и обрушавањем метафоре за метафором: али никад ошамућен. Примедба да је то замршен стил, пун перифраза, опскуран и немогућ за праћење, нема никаквог основа.

Значајно је што је већина његових слика ботаничка. Он људско приближава биљном. Он је свестан човечанства као флоре, никада као фауне. (Код Пруста не постоје никакве црне мачке и верни пси.) Он жали „време које човек траћи у окруживању свог живота људском и паразитском вегетацијом". Жена и син сиданерског аматера на обали Балбека изгледају му као два расцветала лутића. Албертинин смех има боју и мирис геранијe. Жилберта и Одета су љиљани, бели и љубичасти. Он говори о сцени из **Пелеаса и Мелисанде** која му распаљује поленову грозницу и тера га на кијање. Ово бављење врло природно прати његову потпуну равнодушност према моралним вредностима и људској правди.[5] Цвет и биљка немају свесну вољу. Они су бестидни, показујући своје гениталије. А такви су у извесном смислу и Прустови мушкарци и жене, чија је воља слепа и јака, али никада самосвесна, никада напуштена у чистом опажају чистог субјекта. Они су жртве свог хтења, активни са гротескном предодређеном активношћу, унутар уских граница једног нечистог света. Али, бестидни. Не поставља се питање исправног и погрешног. Хомосексуалност се никада не назива пороком: она је исто тако лишена моралних импликација као и начин оплођења *Primula veris* или *Lythrum salicoria*. Попут чланова биљног света, они као да траже чисти субјект, како би могли да пређу из стања слепе воље у стање представе. Пруст је тај чисти субјект. Он је готово изузет од нечистоте воље.[6] Он жали свој недостатак воље док не схвати да воља, пошто је утилитарна, слуга интелигенције и навике, није услов уметничког доживљаја. Када је субјект изузет од воље, објект је изузет од узрочности (Времена и Простора узетих заједно). А ова људска вегетација се прочишћава у трансценденталној аперцепцији која може да захвати Модел, Идеју, Ствар по себи.

Тако да код Пруста не постоји крах воље, као што постоји код Спенсера и Китса и Ђорђонеа. Он седи читаве ноћи у Паризу, са расцветалом гранчицом јабуковог дрвета положеном крај лампе, зурећи у пену белих венчића све док не дође зора да их зарумени. Али, то није страшни, панични стасис Китса, који је згурен у влажном шипражју, поништен у сласти, као пчела, „сањив од испарења макова", док гледа „последња истицања, сат за сатом"; нити, пак, удаљена, непокретна страст, готово без даха, Ђорђонеовог младића, духа сломљеног од блуда, влажног и захваћеног труљењем, које је Д' Анунцио тако танано наговестио у свом опису Концерта (*ma se io penso alle sue mani nascoste, le immagino nell' atto di frangere le foglie del lauro per profumarsene le dita*) и тако грубо погрешно протумачио када у занетој, осуђеној фугури Олује види вулгарну Леандру која се одмара између оргазама; нити пак ужасне нарове из **Il Fuoco** који прскају и крваре, испуштајући црвене капи свог семења, гњиле на гњилој води. Прустовски стасис је контемплативан, чист акт разумевања, без воље, *amabilis insania* и *holder Wahnsinn*.

Могла би се написати читава књига о значају музике у Прустовом делу, посебно Вентејеве музике: Сонате и Септета. Шопенхауеров утицај на овај вид прустовске демонстрације је беспоговоран. Шопенхауер одбацује лајбницовско становиште о музици као „окултној аритметици" и у својој естетици је раздваја од других уметности, које могу произвести само Идеју са њеним пропратним појавама, док је музика сама Идеја, несвесна света појава, која постоји идеално изван универзума, појмљена не у Простору, већ само у Времену, и према томе нетакнута телеолошком хипотезом. Ово суштинско својство музике искривљује се од стране слушаоца који, пошто није чисти субјект, настоји да дâ лик ономе што је идеално и невидљиво, да отелотвори Идеју у ономе што сматра одговарајућом парадигмом. Тако је, по дефиницији, опера гнусно кварење ове најнематеријалније од свих уметности: речи либрета су према музичкој фрази коју разбијају на делиће оно што је, на пример, стуб на Тргу Вандом према идеалној вертикали. Са тог становишта опера је мање потпуна него водвиљ, који барем уводи комедију исцрпног набрајања.

Ова разматрања објашњавају лепу конвенцију *da capo* као сведочанство о присној и неизрецивој природи једне уметности која је савршено разумљива и савршено необјашњива. Музика је катализаторски елемент у Прустовом делу. На његову неверицу, она тврди трајност личности и стварност уметности. Она синтетизује тренутке повлашћености и тече упоредо са њима. У једном одељку он описује повратно мистично искуство као „чисто музички утисак, непротежан, потпуно оригиналан, несводив ни на један други поредак утисака,... *sine materia*". Приповедач – за разлику од Свана који „малу фразу" Сонате поистовећује са Одетом, поставља у простор оно што је ванпросторно, поставља је као химну своје љубави – види у црвеној фрази Септета, који труби своју победу у последњем ставу као Мантењин Арханђео

[3] Примери: марамица у прашини опажена као сноп светлости, звук воде у цевима као лавеж паса или трубљење сирене, шум који производе врата на опругу која се затварају као оркестрација Ходочасничког хора.

[4] Уп. аналогију између Достојевског и Госпође де Севиње: **A l' Ombre des Jeunes Filles en Fleurs**, 2. 75.

[5] Уп. **La Prisonnière**, 2. 119.

[6] Уп. **Swann**, 1. 22, 24, 59 и *passim*; **Guermantes**, 1. 63; **Sodome et Gomorrhe**, 2. 2, 188; **Albertine Disparue**, 2. 149 (Парализован када чује „O Sole Mio" у Венецији).

одевен у пурпурно, идеални и нематеријални исказ о суштини јединствене лепоте, јединственог света, непроменљиви свет и лепоту Вентеја, изражен бојажљиво, као молитва, у Сонати, преклињући, као надахнуће, у Септету, „невидљива стварност“ која проклиње живот тела на земљи као *pensum* и открива значење речи: *defunctus*.

Превео са енглеског
Филип Филиповић

■

Проза

Самјуел Бекет



Ћорци

Гологлав је, босоног, на себи има мајицу и прекратке тесне панталоне, руке му то говоре, често говоре, и стопала која се додирују и тару о ноге, дуж листова и цеваница. Том оделу које нејасно нагиње ка затвореничком још не одговара ништа од свега што му пада на памет, али све је о тежини, с тим у вези, о ширини и дебљини. Главурда коју напреже сад је чиста лакрдија, поново иде даље, вратиће се поново. Једнога дана моћи ће и да види сам себе, читав предњи део, од груди наниже, и руке, коначно и шаке, подробно, најпре укочене на крајевима руку, а онда сасвим изблиза, како дрхте, ту пред његовим очима. Зауставља се, први пут откако зна да је у покрету, стопала једно испред другог, горње сасвим равно, доње на врховима прстију, и чека да се одлучи. Затим поново креће. Упркос мраку не напипава пут пред собом, не пружа руке, не шири прсте нити задржава стопала у ваздуху пре него што их спусти на тле. Отуда често, заправо при сваком заокрету, удара о зидове између којих иде стаза, оне здесна кад скреће улево, слева кад скреће удесно, час стопалима, час теменом, јер хода погнут, због нагиба, а и зато што увек хода погнут, повијених леђа, главом напред, оборена погледа. Крвари, али у малим количинама, јер ситне ране имају довољно времена да зарасту пре него што се поново отворе, тако споро корача. На појединим местима зидови се скоро додирују, тада удара раменима. Али, уместо да се заустави, па чак и врати назад рекавши себи Овде је крај пута, не остаје ти ништа друго него да се вратиш до неког другог одредишта и да покушаш поново, уместо тога завлачи слабину у сужење и мало-помало успева да га савлада, тешко рањавајући груди и леђа. А очи, зар очи после толико времена проведеног у мраку не успевају најзад да га пробију? Не, и то је

један од разлога што их затвара све више и више, све чешће и чешће, све дуже и дуже. Јер све више брине о томе да поштеди себе непотребног замарања, као на пример да гледа напред, па и око себе, сатима и сатима, данима и данима, а да никада ништа не види. Није време да говоримо о његовим грешкама, али можда је погрешио што није истрајао у својим настојањима да проникне у мрак. Јер на крају је морао успети, донекле, трачак светлости, ништа не може да замени трачак светлости, с времена на време, уз њега је све одмах пријатније. И све би било осветљено, с времена на време, најпре неосетно, а затим, како се то каже? – затим све више и више док светлост не би преплавила све, стазу, тле, зидове, свод, и њега, а да он то и не зна. Може се указати и месец, у дну видика, комадић звезданог неба, или сунчаног, мање или више, а да он није у стању да му се обрадује и убрза корак, или насупрот томе да се окрене док је још време и побегне назад. На крају крајева, за сада иде и овако, а то и јесте најважније. Посебно ноге, изгледа да су му ноге у добром стању, то је важно. Марфи је имао изврсне ноге. Глава још помало слаба, треба доста времена да се поврати, тај део. Слаба, може и остати таква, може чак и више ослабити а да то не изазове неке озбиљније последице. У сваком случају, ни трага од лудила, за сада, то је важно. Пртљаг оскудан, али добро распоређен. Срце? Добро. Удара. Довољно да га осети. Остало? Иде. Послужиће. Али, ево сад, пошто је скренуо удесно, уместо да мало даље одатле скрене улево, поново скреће удесно. Па мало даље опет, уместо да најзад скрене улево, још једном скреће удесно. И опет тако, све до тренутка када, уместо да опет скрене удесно, као што се очекивало, скреће улево. И после извесног времена његово кривудање поново поприма свој нормалан ток и одводи га наизменично улево и удесно, то јест води га напред, мање-више правом линијом, али не више оном истом којом је кренуо, или радије оном истом којом се кретао у тренутку кад је одједном постао свестан да је кренуо, или можда, после свега, и даље оном истом. Јер, ако се догоди да га током дужег периода десна страна одводи улево, догађа се исто тако и да га лева одводи удесно. У сваком случају, то је мање важно, откако се стално пење. Али, ево га где недалеко одатле почиње да се спушта низ такву стрмину да мора да забаци тело уназад да не би пао. Где ли га чека живот, у односу на његову полазну тачку, или радије на ону тачку у којој је одједном постао свестан да је кренуо, горе или доле? Или ће се можда, на крају, поништити, ти дуги благи успони и кратки стрмоглави падови? У сваком случају, то више није ни важно, откако је сигуран да је на правом путу, а јесте, јер других нема, осим ако их није већ прошао, један за другим, не приметивши их. Зидови и тле, ако и нису од камена, бар су исто тако тврди, на додир, и влажни. Што се тиче оних првих, има дана кад се зауставља да их лиже. Ако је има, фауна је мирна. Једини звуци, уз оне које производи тело у покрету, јесу од пада. Једна крупна кап коначно пада високо одозго и распрскава се, нека чврста маса која се изненада откида са свог места и стропоштава наниже, нека од оних лакших које падају лагано. Онда се зачује одјек, најпре исто онако јак као и бука којом је изазван и понавља се, понекад и двадесет пута, сваки пут нешто слабије, не, понекад јаче него претходни пут, пре него што се коначно изгуби. А онда опет тишина нарушена само том слабом и нејасном буком тела које се креће, босих ногу по влажном тлу, помало отежаног дисања, удараца о зидове, провлачења кроз теснаце, шумом одеће, мајица и панталона, које се прилагођавају покретима тела или им се опиру, одлепљујући се од влажне

коже пре него што се поново приљубе уз њу, цепају се и ландарају на местима где су већ у дроњцима и наглим покретима се одмах умирују, и најзад руку које с времена на време прелазе тамо-амо преко свих делова тела које без напора могу дохватити. Још није пао. Ваздух загушљив. С времена на време се зауставља и ослања о зид одупирући се стопалима о онај супротни. Већ има известан број успомена, од оне прве на дан кад је одједном постао свестан да је ту, на тој истој стази која га и даље води, до ове последње да је застао да се ослони о зид, већ има своју малу прошлост, готово навике. Али, све је то још несигурно, и често, док хода и док се одмара, а нарочито док хода, јер се одмара ретко, затиче себе лишеног сећања, исто онако као и првог дана, на овој истој стази, оног дана који је означио његов почетак, у дане великог присећања. Али, сад обично, чим прође прво изненађење, памћење му поново навире и враћа га, ако пожели, далеко у прошлост до оног тренутка иза кога више ничег нема, кад је већ био стар, то јест близу смрти, и кад је знао, иако није могао да се сети да је живео, шта су старост и смрт, између осталих важних питања. Али, све је то још несигурно, и често, већ стар, у тим мрачним завојима, почиње одједном да прави своје прве кораке, неко време, пре него што схвати да су му то заправо последњи, или претпоследњи. Ваздух тако загушљив да у њему може преживети само он који никад није удахнуо други, онај прави, животворни, или га већ одавно више није удисао. А и тај прави, свеж ваздух, кад би одједном морао да замени онај који га овде окружује, био би без сумње погубан по њега, после неколико удисаја. Али, без сумње, прелазак са једног на други одиграће се лагано, кад за то дође време, постепено, што се више приближава излазу. И ваздух је можда већ мање загушљив него у тренутку кад је кренуо, или радије него у тренутку кад је одједном постао свестан да је кренуо. У сваком случају, његова прича се мало-помало обликује, одређена, ако не добрим и лошим данима, оно бар извесним, исправно или погрешно утврђеним, протеклим догађајима, као што је, на пример, најужи теснац, најбучнији пад, најдужа стрмина, најдужи одјек, најтежа повреда, најстрмији спуст, највећи број узастопних скретања у исту страну, најтежи замор, најдужи одмор, најдужи губитак памћења и тишина, не узимајући у обзир буку тела која се креће. Ах, да, и најпотпунији прелазак руку преко свих делова тела које могу да дохвате, с једне стране руку, с друге босих стопала, хладних и влажних. И најпријатније лизање зидова. Укратко, свим најистакнутијим догађајима. А онда и другим важним моментима, не тако истакнутим, као што је онај један ударац, тако снажан да је морао бити најтежи од свих. А онда још неким, једва нешто мање важним, као што је оно лизање зида, тако слатко да је морало бити скоро исто онако пријатно као и оно најпријатније. А онда, помало, или нимало, и свим другим догађајима, све до оних најнеприметнијих, који се такође не могу заборавити, у дане великог присећања, оним звуком пада, тако слабим, због удаљености, или премале тежине, или прекратког пређеног растојања између полазне и крајње тачке, као што је можда помислио, или опет, други пример, само две узастопне кривине, било улево или удесно, али не, то није добар пример. А било је и других оријентира који су се појављивали по први, па чак и по други пут. Прво сужење, на пример, без сумње зато што га ту није очекивао, није га изненадило ништа мање него оно најуже, исто као што му се друга стрмина, без сумње зато што ју је на том месту очекивао, урезала у памћење једнако снажно као и она најкраћа. И тако, постепено, захваљујући једном по једном догађају, његова се прича обликује, чак и мења облик, у оној мери у којој нови најистакнутији или нејнеприметнији догађаји потискују у сенку и заборав оне који су привремено заузимали почасно место, и у којој је, напокон, због своје важности, као и други свежи детаљи и побуде, попут оних костију које ће се ускоро указати, обогаћују.

(60-тих година)

Превео*
Милојко Кнежевић

*Где није назначено са ког је језика текст преведен, преводилац је користио и француски и енглески изворник.

Непомично

Најзад светао крај мрачнога дана. Сунце коначно засја и залази. Седи непомично и гледа кроз прозор који гледа на долину довољно дуго да окрене главу и да на југозападу види сунце на заласку. Или у извесном стању да устане и да се премести на западни прозор да посматра непомичан сунце на заласку па вечерње руменило неба. Увек непомичан ко зна зашто већ одавно у исти сат уз отворен прозор окренут западу у усправној плетеној наслоњачи са рукохватима. Очи помно загледане напоље не виде ништа све до првог покрета првог после ко зна колико времена кад се затварају иако и даље не виде ништа а још је дан. Па опет потпуно непомичан наоко потпуно миран док се очи опет не отворе док је још дан премда све мање. Довољно дуго да окрене главу за сто степени приближно и да види сунце или руменило ако је сунце већ зашло. Или да у извесном стању устане да се премести и остане на западном прозору до мрклог мрака или понеке вечери ко зна зашто и много дуже. Онда се очи опет отварају док је још дан и опет затварају истим или готово истим покретом. Па опет непомичан гледа на запад у долину из оне плетене наслоњаче иако у ствари кад се погледа изблиза никако непомичан сав дрхти. Изблиза наиме подробно детаљ по детаљ до целине никако непомичан сав дрхти. Али на први поглед док мре светлост данашњег дана наизглед потпуно непомичан а чак и шаке очито дрхте док груди једва дишу. Спојене ноге савијене у коленима под правим углом као на оном старом кипу ко зна ког старог бога што звони у зору и у предвечерје. И тело усправно потпуно укочено до врха лобање гледано с леђа заједно с теменом што вири изнад наслона. И руке савијене у лактовима под правим углом подлактице на рукохватима таман толико дугим да се на њих положе благо стиснуте песнице. Па опет потпуно непомичан наоко потпуно миран склопљених очију које да предухитре кад се поново отворе виде ако не закасне мрклу ноћ или месечину или звезде или обоје. Уобичајено дуго гледа како се спушта ноћ онолико дуго колико јој треба да се спусти из оне тесне наслоњаче или стојећи уз западни прозор свеједно непомичан. Непомичан у ствари зури у један једини предмет рецимо дрво или грм један једини детаљ ако је близу целину ако је довољно далеко док се не изгуби. Или у извесном стању уз источни прозор зури у неку тачку на брежуљку рецимо букву у чијем је хладу некад непомичан све док не ишчезне. Наслоњача ко зна зашто увек на истом месту гледа у прозор који гледа на југ као укопана у под а у ствари незамисливо лако покретљива. Или било где пред било којом рупом зури ни у шта изрециво просто дан на издисају до мрклог мрака иако такво нешто заправо и не постоји просто мало мање светла мање дан кад је изгледало да мање не може. Све време потпуно непомичан очију најпре отворених па затворених па опет отворених без икаквог другог покрета било које врсте а у ствари никако непомичан кад одједном бар тако изгледа покрет који се не да пратити а још мање описати. Десна песница се лагано отвара напушта наслон повлачећи за собом целу подлактицу заједно с лактом и споро се диже отварајући се све више окрећући се слева наде-

сно док на пола пута од главе не застане у ваздуху неодлучна полуотворена дрхтава. Виси неодлучна као напола решена да се врати у ствари да падне лагано се затварајући окрећући се у супротном смеру тамо где је и каква је била благо стиснута на крају рукохвата. Па онда због оног што следи не више на пола пута него пред самом главом најпре оклева дрхтава као напола решена итд. Не баш напола али на самој ивици и утом глава креће напред надоле до спремних прстију које прихваћена придржана гура наниже све док лакат додирнувши рукохват не оконча тај последњи покрет и опет потпуно непомичан. Па сад мало уназад до места где је застала неодлучна пред самом главом да притекне у помоћ као да је прстима помоћ потребнија него њој па напред надоле истим или готово истим покретом све док лакат не додирне наслон. Па опет потпуно непомичан глава у шаци то јест палац на спољашњој ивици десног ока кажипрст исто само лево средњи прст на левој јагодици како време протиче додир слаби сваки час мање-више час мање час више према неосетним покретима разних делова како ноћ одмиче. Као да чак и у мрклом мраку нису довољне склопљене очи и треба му више него икад а никад досад шака као додатна заштита. Да ли да остави све како јесте потпуно непомичан или да покуша са звуцима да ослушкује звуке потпуно непомичан с главом у шаци да вреба звук.

1975.

Превео
Милојко Кнежевић

Још једном за крај

Још једном за крај само лобања у мраку затворен простор чело положено на даску за почетак. И дуго тако за почетак све док се простор не расплине а за њим много касније и даска. Дакле за крај само лобања у мраку у празнини без врата без лица само шкољка последња у мраку у празнини. Простор трагова у ком би некада давно у мраку овде-онде синуо покоји траг. Трачак прошлих дана дневне светлости никад тако слабе попут њихове тако бледе. И опет тако за крај уместо да се угаси још искри лобања последња. Најзад нагло или постепено свиће и чудом траје оловно сиви дан. Све мање мрак до коначног сивила постепено или нагло као да је окренут прекидач бескрајно пешчано сивило под исто тако сивим небом без облачка. Лобања последња мрак празнина унутра напољу док се нагло или постепено чим свану истом укопа сиви дан. Сиво небо без облачка сиви песак у недоглед дуго све пусто за почетак. Песак ситан попут прашине ах али прашине тако дубоке да прогута и највеличанственије споменике каквих је такође некада било ту и тамо. Најзад ту једнако сив невидљив сваком другом оку укочен усред својих рушевина стоји изгнаник. Читаво сићушно тело од главе до пете једнако сиво утонуло до глежњева једино му још очи светле. Руке и даље припијене уз труп и једна уз другу ноге спремне за бег. Небо сиво без облачка океан прашине без иједне боре бескрајне лажне даљине паклени ваздух без дашка. Помешани са прашином лагано тону остаци скровишта добрим делом већ толико потонули да једва вире из ње. Прва првцата промена једна се крхотина коначно одваљује и пада. Пада споро за нешто тако тешко меко као пампур у воду да се једва утискује у прашину. Дакле за крај лобања последња уместо да се угаси још једном светлуца. Сиво небо без облачка бескрајне даљине безвремени сиви ваздух од оних ни за Бога ни за његове душмане. И опет тамо на крају неочекивани разбијајући сивило искрсавају из бескрајних даљина два бела патуљка. Најпре и дуго издалека само белина баш ништа више у

сивом ваздуху корак по корак стењу у сивој прашини из птичје перспективе спојени белом носиљком у сивом ваздуху. А она овлаш дотиче прашину толико су им леђа повијена а руке дуге спрам ногу и тако дубоко стопала тону. Као један бели једнако сами у пустоши толико слични да их око не раздваја. Носе окренути лицем у лице често се смењују тако да наизменично воде ходајући унатрашке. Онај на зачељу задужен ко зна да одреди курс отприлике као што кормилар лаганим покретима управља скифом. Скрене ли ка северу или било којој другој страни света други истом скреће ка супротној. Застане ли један накратко онај други око тог стожера окреће носиљку за пола круга и улоге су замењене. Из птичје перспективе коштана белина чаршава предњих и задњих ручки носиљке и патуљака до самог врха огромних лобања. С времена на време сложно као један пуштају носиљку да је исто тако опет прихвате а да не морају ни да се сагну. Носиљка за ђубре некако смешна са ручкама трипут дужим од лежаљке. Надимајући чаршав час спреда час страга зависно од измене места јастук показује место главе. На самим крајевима руку четири шаке се отварају као једна и носиљка која и иначе скоро дотиче прашину бешумно се спушта на њу. Огромни удови укључујући и лобање сићушна трупла и ноге огромне руке сићушна лица. Најзад се ноге мичу сложно као једна лева напред десна назад и трупкање се наставља. У недоглед сива прашина под сивим небом без облачка и одједном или постепено у свем том сивилу треба разазнати белину. Остаје да се замисли може ли је видети он последњи изгнаник усред рушевина може ли је икад угледати и ако може поверовати рођеним очима. Између њега и ње из птичје перспективе растојање се више не смањује али управо се указао последњи комад пустиње који ваља прећи. Последње стање сићушно тело стоји укочено усред рушевина све тихо непомично као од мермера. Најзад прва првцата промена једна крхотина се одваљује од матичне рушевине и у спором паду једва пробија прашину. Прашину која је толико тога прогутала да више не може тим црње по оно мало што још провирује. Или само пробавна лењост попут оне у змијскога цара иза које ће последњим залогајем коначно слистити све. Патуљци далека белина искрсла ниоткуд непомична у сивом ваздуху где може бити једино прашина. Старинска носиљка и пустош сложно као један иду непред каткад и назад застају и поново крећу. Онај лицем напред понекад застаје и истеже врат колико год може као да помно испитује празнину и ко зна исправља курс. Па опет крећу тако споро да око најпре и не опажа насумце погнуте главе жмурећи. Погледа дуго упртог право напред колико год се приближавало око се узалуд упиње да види ишта друго до две мале округле празнине. Наврх киклопске главе штрчи увис из чела бела чворуга ка сивом небу кврга жудње за завичајем или љубави за домаћим огњиштем. Последња од свих промена изгнаник пада леђима окренут небу и остаје да лежи пљоштимице усред рушевина. Стопала центар тело полупречник пада пљоштимице као кип пада четврт круга све брже и брже. Само га оштро око још може открити помешаног с рушевинама што се мешају с прашином под пустим небом без иједног стрвинара. Још дише премда нечујно и при издаху сасвим неприметно трепери прашина. У дупљама још плаве очи које се за разлику од лутке при паду нису склопиле а ни прашина их још није прекрила. Не поставља се више питање да ли би им икад поверовао да види ону белину у даљини где се прашина стапа са небом. Белина патуљака ни на земљи ни на небу као да је дошао крај њиховим мукама носиљка лежи испуштена између белих мермерних тела. Рушевине мук и мермерна непомичност малено тело клонуло у ставу мирно бледо плаветнило у дну разрогачених очију. Као и док је ста-

јао усправно руке припијене уз тело и једна уз другу ноге спремне за бег. Пао пљоштимице читавом сићушном дужином на нос као да је гурнут с леђа неком пријатељском руком или ветром а у ваздуху ни дашка. Или из тог неког муља од живота проведеног не ногама мрмља падај падај ништа се не бој не мисли хоћеш ли се поново дићи. Мртвачка лобања хоће ли се све заувек заледити у њој такво какво јесте носиљка и патуљци рушевине и сићушно тело сиво небо без облачка засићена прашина бескрајне даљине паклени вадух. И сан о путовању простором где нема ни овде ни тамо где се ниједан корак на овом свету никад ничему неће приближити нити ће се и од чега удаљити. Ништа од свега јер за крај још једном постепено или нагло као да је окренут прекидач све опет тоне у мрак тај неки мрак налик само понеком пепелу. И са њим можда ко зна још један крај под исто тако мрачним небом без облачка мрак земља и небо последњег краја ако је још један икада био потребан уопште потребан.

1975.

Превео
Милојко Кнежевић

Лоше виђено, лоше речено

С починка гледа Венеру како се рађа. Још. С починка кад год је ведро гледа Венеру како се рађа праћена сунцем. И мрзи је као извор свег живота. Још. Увече кад је ведро ужива у освети. Венери. Пред другим прозором. Седи укочена у старој столици и вреба блештавицу. У старој чамовој столици с пречагама без рукохвата. Израња из последњих зрака и све блештавија залази и тоне кад дође час. Венера. Још. Усправна и укочена остаје тамо у све гушћем мраку. Сва у црном. Не мења положај јер нема толико снаге. Кад се усправна упути ка одређеној тачки често се укопа у месту. Да поново крене тек после ко зна колико времена. Не знајући више ни где ни зашто. Нарочито кад клечи. С напором успева да не остане заувек тако. Положивши руку преко руке на било какав ослонац. Рецимо креветски ногар. И на њих главу. Просто као да се скаменила загледана у ноћ. Тмину просецају једино белина косе и она помало плавичаста на лицу и рукама. За око коме не треба светлости да види. Све ово у презенту. Као да је несретница још увек жива.

Колиба. Положај. Опрез. Идемо. Колиба. У непостојећем средишту неког безобличног простора. На крају крајева кружног пре него било каквог другог. Равног наравно. Да изађе из њега правом линијом треба јој пет до десет минута. Зависно од хода и полупречника. Она која воли – она која још једино зна да лута туда више уопште не лута. Шљунка у изобиљу увек све више. Оно мало не може бити горе траве све ређе и ређе. Енклава усред посне равнице по којој се лагано шири. А да се нико не противи. Да се нико никад није успротивио. Као да се радило о усуду. Шта ће колиба на таквом месту? Шта ли је ту могла да тражи? Опрез. Пре него што се одговори да јој је у давно доба кад је подигнута луцерка допирала до зидова. Подразумевајући штавише да је баш она крива. И да се из ње као из неког злоћудног жаришта како лоше речи ширило зло. А да нико никад није поменуо да се сруши. Као да ју је штитио усуд. И ето. Кредасти облуци просто опчињавају обасјани месечином. Претпоставља са да је месец за ведрине у опозицији. А онда брзо тек што се повратила од Венерина заласка старица хита ка другом прозору да види како искрсава и то друго чудо. Будући све беље што се више пење све више бели облутке. Стоји укочена притискајући лице и руке уз стакло и дуго се диви.

Обе зоне чине један неправилан кружни појас. Као грубо скициран дрхтавом руком. Пречник? Опрез. Хиљаду метара. Мање. Просечно. Не зна се шта је с оне стране. Срећом. Често се има утисак да је ниже од мора. Нарочито у ведрим ноћима. Море се не види премда је близу. Не чује се. Читава површина под травом. Кад се изађе из шљунковите зоне. Осим тамо где се повукла с кредастог тла. Хиљаде беличастих мрља неједнаке величине. Узбудљив утисак по месечини. Од животиња само овце. После много оклевања. Беле су и задовољавају се малим. Откуд су одједном дошле тајна и где су исто тако отишле. Без пастира тумарају куд им је воља. Цвеће? Опрез. Још само покоји шафран. У сезони јагањаца. А човек? Најзад потпуно чисто од људи. Не баш. Јер не би ли се изненадила да их више не види једнога дана? Изненадила не она се више не може изненадити. Колико? Цифру па колико буде. Дванаест. Да се нечим с хоризонта украси малени круг. Подиже поглед са тла на стопала и види једног. Окреће се и види другог. И тако редом. Увек у даљини. Непомични или се удаљују. Никад их није видела да иду према њој. Или заборавља. Заборавља. Јесу ли увек једни те исти? Виде ли они њу? Довољно.

Степа би овде била боља. Али није ствар у томе да буде боље. Јагањци су били пожељни. Погрешно или тачно. Степа би допуштала да буду ту. Јагањци због белине. А и из неких других разлога још скривених. Још један разлог. И да би било могуће да их одједном више не буде. У сезони јагањаца. Да би с времена на време могла да подигне поглед и да их више не види. Степа их не би искључивала. Уосталом ствар је већ свршена. Али какви јагањци. Без и мало живости. Беле мрље у трави. Далеко од равнодушних мајки. Онда мало тумарају. Па опет непомични. И тако редом. Да се каже да има и живих у овоме веку. Мирније.

Једно место је привлачи. У одређеним тренуцима. На њему се уздиже камен. Издалека бео. Привлачи је камен. Увинути правоугаоник три пута виши него шири. Четири пута. Садашње димензије. Мале димензије. Кад је то нешто обузме мора да оде до њега. Не види га из колибе. Умела би да га нађе и жмурећи. Више не прича сама са собом. Никад и није много причала са собом. Сад више уопште не. Као да је јадница још увек жива. Али у тим тренуцима преклиње сопствене ноге. Поведите је. Нарочито ноћу кад је ведро. Без обзира на месечину. Воде је и заустављају пред њим. Стоји тамо као скамењена. И она. Али црна. Понекад обасјана месечином. Често звездама. Завиди ли му?

Неупућеном знатижељнику кућерак изгледа ненастањен. Непрекидно надгледан не одаје знаке ма чијег присуства. Око припијено уз један па уз други прозор види само црне завесе. Дуго се не миче испред врата и ослушкује. Ништа. Куца. Никог. Узалуд ноћу вреба и најмањи трачак светлости. Најзад се враћа у свој крај и признаје. Никог. Показује се само својима. Али она нема никог свог. Има. Има једног. А он има њу.

Неко време није се појављивала на шљунку. Јако дуго. Није се значи дала видети да излази нити да се враћа. Појављивала се само у пољима. Није се значи дала видети да одлази из њих. Ако не као некаквом чаролијом, Али мало-помало се почела појављивати и тамо. На шљунку. Најпре некако магловито. А онда све јасније и јасније. Да би најзад допустила да се види до танчина како прелази праг у оба смера и затвара врата за собом. А онда се неко време није појављивала између зидова. Јако дуго. Али мало-помало почела се појављивати и ту. Магловито. Истина то време још и сад траје. Иако она више није ту. Одавно већ.

Баш тако у кући досад само на прозору. Једном или другом. Напољу спрам

неба. И све досад једва да су се дали назрети један починак у сенци и једна сабласна столица. И у њеним кратким шетњама тамо-амо оно изненадно укопавање у месту. И она бескрајна клечања. Али постепено почиње и ту да се појављује све јасније. Заједно са другим предметима. Рецимо под њеним јастуком – рецимо у дну некакве фиоке оним албумом који израња из тмине. Који ће се кад дође време можда и прелистати с њом. И видеће се како старачки прсти једва окрећу листове. Какве ли то слике могу бити које терају главу да се погне још ниже и дуго остане непомична. Није ли то ко зна у чекању да дође час само сасушено цвеће. Пресовано. Само!

Али брже уловити је тамо где је то најлакше. У пољу далеко од куће. Прелази шљунак и ево је. Увек све јаснија и јаснија. Мало-помало. Брзо пошто све ређе излази. Такорећи једино зими. Зими лута јер је у кући хладно. Далеко од куће. Погнуте главе спорим корацима шпарта снегом непрестано мењајући правац. Вече. Још једно. Друштво јој прави издужена сенка на снегу. И остали су ту. Свих дванаест. У даљини. Непомични или се удаљују. Подиже поглед и види једног. Окреће се и види другог. Па се опет укочи. Сад или никад. Али нешто спречава. Довољно дуго таман толико да се поверује како се назире крајичак црног вела. За лице је још рано. Баш пре него што ће се спустити поглед. Да се под ниским сунцем не види више ништа сем снега. И трагова њених стопала који се полако бришу.

Шта ли је штити? Чак и од ближњег. Спушта поглед из страха. Окривљује искуство. Уздржава се од нагађања. Незаштићена. Живот прилази крају. Њен. Њој самој. Њен неком другом. Али тако различито. Њој ама баш ништа не треба. Ништа одређено. Али том другом треба. Како неком нешто да треба на самом крају? Али како? Како неком нешто да треба на самом крају?

Периоди кад нестаје. Дуги периоди. У сезони шафрана у правцу далеког гроба. Још увек то имати у глави. Држећи за доњи крак или преко руке крст или венац. Али њени нестанци немају одређену сезону. Једне године нестане у било које време следеће у неко сасвим друго. Одједном се више не да видети. Ни обичним оком од крви и меса нити било каквим другим. А онда исто тако одједном опет ту. После ко зна колико времена. Па опет. Свако други би одустао. Признао би. Никог. Нема више никог. Свако други сем њега. Оног другог. Тај други чека да се она појави. Да би могао да настави. Настави – како то рећи? Како лоше рећи?

Око које нетремице зури у неки детаљ у пустари пуни се сузама. Машта томе подлеже тешка срца. Дође ноћ кад одсутна зачује море. Задиже сукњу да брже хода и открива чизмице и чарапе до листова. Сузе. Најсвежији пример плоча пред вратима коју је од силног стајања издубила и с оно мало тежине. Сузе.

Пре него што их баци и остане само у чарапама има сасвим довољно времена да накриво закопча чизмице. А кад сузе пресахну како то већ бива укаже се у крупном плану кука за копчање обуће. Од потамнелог сребра с врхом у облику рибе виси о ексеру. Неприметно се клати. Непрестано. Обла избочина на дршци подсећа на крљушт. Око и даље суво клизи уз благо искривљену шипку до кукице или удице. Кука се готово исправила од силног потезања. Тако да на тренутке изгледа неупотребљива. Деформација коју је лако поправити помоћу клешта. Да ли је раније помишљала да то и учини? Опрез. Све ређе и ређе. Док више није ни могла. Да стисне краке. Ма не не због слабости. Одонда бескорисно виси на ексеру. Подрхтавајући неосетно. Непрестано. Понекад кад је ведра ноћ сребрнасти одсјаји. У том тренутку крупни план. Или супротно свакој логици доминира ексер. И дуго стоји та слика док се одједном не расплине.

Ту је. Опет је ту. Нека се оно око напољу начас задовољи нечим другим. Пред зору или у сумрак. Нек се забави небом. Нечим на небу. Кад се врати завеса више није навучена. Размакне је да види небо. Али и без тога је она ту. Опет ту. И да не размиче завесу. И да није одједном размакнута. Муња. Све се збива муњевито. Укочи се а не стаје. Хода а не покреће се. Оде не одлазећи. Врати се не враћајући се. Одједном ноћ. Или зора. Око зури у го прозор. Ништа га више на небу неће забавити. Док се ближњи крепи. Цак. Затворено. Ништа се није померило.

Све се већ меша. Ствари и утваре. Као и одувек. Меша и поништава. Упркос свим предострожностима. Кад би некако могла да буде само сен. Непомућена сен. Та старица већ дуго на самрти. Већ дуго мртва. Само у лудници од лобање. Нигде другде. Где се више ништа не да предузети. Затворена ту и она и све остало. Колиба шљунак све. И онај што стражари. Како би онда све било просто. Кад би све могло да буде тек сен. Да га нема да га није било и да га не може бити. Мир. Наставак. Опрез.

Овде у помоћ два светларника. Два округла прозорчића. С обе стране косог крова по један. Сваки са своје стране пропушта слабу светлост. Значи нема таванице. Природно. Иначе би кад навуче завесе увек била у мраку. И онда? Више уопште и не диже поглед. Али лежећи отворених очију назире греде. У полутами дневне светлости. Све гушћој и гушћој полутами. Све прљавија стакла. Сва у црном корача тамо-амо. Рубови дуге црне сукње вуку се по тлу. Али најчешће непомична. Стоји или седи. Лежи или клечи. У полутами светла које дању цури са крова. Иначе би с навученим завесама какве она воли увек била у мраку.

А онда из мрака израња преградни зид. Да би се постепено брисао док не остане само празан простор. На истоку починак. На западу столица. Значи простор подељен једино по томе за шта га користи. Колико је унутрашњост у сваком погледу пожељнија из једног комада. Растерећено око одахне али не задуго. Јер се зид полако опет диже. Помаља се лагано из тла и расте да се изгуби у тами. Полутами. Вече је. Кука за копчање светлуца зрацима заласка. Починак се једва и назире.

Кад немање око сито непомичног задовољава се дванаесторицом. Она их не види као ни они њу. Сама куд год да се окрене задржава поглед на тлу. Тамо где јој се зауставио пут под ногама. Зимско вече. Некако нејасно. Давно је то било. Значи немајући куд весели удовац поглед на дванаесторицу. Свеједно који. Штрчи у даљини спрам заласка лицем окренут колиби. Тамни огртач до земље. Испупчени старински шешир. Најзад спреда на лице падају последњи зраци. Увећати и брзо прогутати све пре него што падне ноћ.

Иако види и у мрклом мраку око не жури. Пре него што падне ноћ. Тиме само себе оповргава. А кад се задовољи – а кад утоне у сан под његовим спуштеним капком ослобађа се простор за трабуњање. Шта би то они могли да окружују ако не њу? Опрез. Она која више не диже поглед подиже га и види их. Како стоје непомични или се удаљују. Удаљују се. Они који виђени сувише изблиза поправљају одстојање. Док други прилазе. Они од којих се тумарајући около удаљава. Никад их није видела да направе и корак ка њој. Или заборавља. Заборавља. Ево управо то чине. А не приближавају се. Држе ли је тако у средини? Мање-више. Шта би дакле могли да окружују ако не њу? Тим кругом из кога тако лако нестаје. Пуштају је да нестане. Уместо да нестану и они с њом. Трабуња тако. Док око подгрева храну. Уснуло у властистом мраку. Сред општег мрака.

У агонији вајкадашња нада да је опет види и ево је опет ту. На први поглед готово непромењена. Вече је. Увек ће бити вече. Сем ноћу. Искрсава на рубу поља и започиње прелазак. Лагано лебдећим ко-

рацима као у бестежинском стању. Изненадни застоји и муњевити поновни поласци. Тако ће пасти ноћ пре него што стигне. Али и време застаје колико треба. Прати њен ход. Отуд од почетка до краја пута увек исти сумрак. Пар свећа разлике. Идући како-тако према југу баца ка месецу који ће се тек појавити дугу тамну сенку. Најзад су пред вратима с великим кључем у руци. У истом трену ноћ. Кад год не буде вече биће ноћ. Указује се погнуте главе окренута лицем ка истоку. Бели ореол косе. Ништа се не миче сем старог кључа углачаног од силне употребе окаченог о прст. Једва приметно се клати тамо-амо слабашно светлуцајући на месечини.

Ухваћено одоздо лице се коначно више не опире. Захваљујући слабој светлости коју одбија плоча. Хладан камени блок удубљен углачан вековним доласцима и одласцима. Оловно бело. Без иједне боре. Како спокојна изгледа та стара маска. Баш као да је тек скинута с неког новопочившега. Истина светлост није баш савршена. Затворене очи скривају зенице. Време ће рећи да су уоквирене испранoплавом. Бојом којој сузе можда и нису биле стране. Незамисливе давнашње сузе. Трепавице црне као зифт. Остаци некадашње бринете. Вероватно бринете. У почетку. Девојчица бринетица. Нос се прескаче јер усне зову и истом нестају. Пошто је плоча потамнела заједно с небом. Одсад мркли мрак. А у зору нигде никог. И не може се утврдити да ли се вратила у кућу или је опет отишла скривена тмином

Беличастих облутака сваке године све више. Такорећи сваког трена. Баш добро кренули ма како споро настављали да прекривају све. Прва зона већ некако пространија него кад је први пут виђена лоше виђена и сваке године све већа. Упечатљив призор на месечини ти милиони гробића сви различити. Али од ње никакве користи. Дакле коначно је напустити и прећи на ону другу лоше названу поље. Бледуњави пашњак проткан беличастим плочама где се трава повукла с кредастог тла. Око се полако опоравља гледајући кречњак који избија из тла. Камен осваја све. Белина. Сваке године мало више. Такорећи сваког трена. Посвуда сваког трена све више осваја белина.

Враћаће се око местима која су је одавала. Векови му требају да се опорави од тог света у ком леде сузе. Остаје му још трен слободе да их изручи топле. На давнашње сузе радоснице. Док ужива у обиљу белог минерала. Који се немајући другога избора гомила сам по себи. Који ће настави ли освојити небо. Месец. Венеру.

Са шљунка силази у поље. Као с једног реда у циркусу на други. Разлика коју ће испунити време. Јер како се његови властити облуци множе поље се издиже брже него што се њиме шири појас шљунка. Све то за сада бешумно. Време ће окончати ту тишину. Ту муклу вечерњу и ноћну тишину. А онда читавим рубом потмули шум трења облутака о облутке. Оних што се као вишак преливају преко оних који штрче. У почетку ретко. А онда све чешће и чешће. Док се не стопи у непрестани тутањ. Који нико не чује. Да би потом како се нивои изједначавају слабио до поновног мука. Вече и ноћ. Чекајући да се то догоди одједном седа с ногама у пољу. Није била празних руку у путу ко зна камо према гробу. Значи пре ће бити у повратку. У враћању. Укочена верна себи одаје утисак да се скаменила. Спрам других међа на које око узалуд жмирка да би их једва наслутило. Најзад се указују на трен. На северу тамо где их увек и прелази. Снена блистава магла. Где се претапа у рај.

Дуга седа коса накострешена у лепезу. Изнад и с обе стране и даље мирног лица. Као да се никад није повратила из неког давног страха. Или је још увек у њему. Или у неком новом. Од кога лице остаје скамењено. У оку мук вриска без гласа. Ког? Рећи ког. Лоше рећи. Ког? Оба. Сва три. Ето одговора.

Седећи у шљунку показује се с леђа. Од карлице. Црни правоугаони труп. Потиљак под оковратником од црне чипке. Бели полуореол косе. Лицем ка северу. Према гробу. Можда зури у хоризонт. Или склопљених очију посматра камен. Шафрани увели. Вече више не пролази. Искоса јој стижу последњи зраци. Не мењају ништа. Ни у црнини тканине ни у белини косе. Ни на њима се ништа не миче. У непомичном ваздуху. Мук пустоши вечерас као и увек. С вечери и ноћу. Нема се шта друго него зурити у траву. Што она непомична и чини. Све док под помамљеним погледом не уздрхти. Неосетним дрхтајем који јој полази из утробе. Чак и коса. Штрчећи непомична најзад и она дрхти под погледом који само што није био одустао. Па и само старо тело. Кад изгледа скамењено. Да заправо не дрхти од главе до пете? Само да оде и да се укочи крај оног другог камена. Оног што се бео диже далеко у пољу. И да поглед пређе са једног на други. По ко зна који пут. Какав би то био мир. И каква бура. Под привидним миром жалости.

Даље не може сем као утвара. Неодрживо. Она и све остало. Једино још зажмурити једном засвагда и гледати је намртво. Без престанка. У колиби. На шљунку. У пољу. У магли. Пред гробом. И натраг. И све остало. Једном засвагда. Све намртво. Ослободити се свега. Поћи даље. До следеће утваре. То прљаво око од крви и меса стварно затворити. Шта спречава? Опрез.

Од силних – пораза од силних пораза и лудило се меша у све. Од силних крхотина. Како било виђених како било речених. Страх од црног. Од белог. Од празнине. Да ишчезне. Она и све остало. Заувек. Све. И сунце. Последњи зраци. И месец. Венера. Црња од неба. Беља од земље. Или обрнуто. Више ни неба ни земље. Свршено горе и доле. Још само црно и бело. Било где свуда. Само црно. Празнина. Ништа друго. Посматрати то. Без иједне речи. Најзад. Мир.

Кад прође паника наставак. Шаке. Поглед надоле. Почивају на малом стомаку једна у другој испреплетених прстију. Дречаво беле. Бледо сивило лепи се на црну позадину. Сумња у чипку на зглавцима. Сећање на оковратник. Стискају се и опуштају. Успорена систола дијастола. А тело. Тај черек. Док јој се једино шаке виде. На малом стомаку. Наравно непомична. У столици. После представе. Полако се ослобађа чаролије. Шаке дуго остају при својој вежби. Стискају се и опуштају стисак. Ритмом уморна срца. Просто да зажалиш кад се одједном раздвоје. Одједном лагано. Размичу се идући нагоре и укоче преврнуте. Ево нам дланова. А онда тренутак касније као да желе да скрију линије спусте се окренувши се да се пљоштимице положе поврх бедара. На два прста од ракље. Тад недостаје домали прст на левој шаци. Сигурно оток – сигурно оток између већег и мањег зглавка и немоћ једног од оних дана кад јој се помрачи ум да скине прстен. Неку врсту бурме. Шаке непомичне као два облутка као и они пркосе погледу. Осећају ли макар тело под тканином? Осећа ли их тело под тканином? Зар никад неће задрхтати? Ноћас сигурно не. Јер пре него што оне – пре него што око то узмогне слика се расплине. Чијом кривицом? Кривицом чега? Њеном? Ока? Прста који недостаје? Бурме? Вриска? Каквог вриска? Свих пет. Свих шест. Свих. Свега. Кривицом свега. Све.

Зимско вече у пољу. Престао снег. Кораци тако слаби да једва утискују траг. Једва да су се и утиснули у снег кад је престао да пада. Таман толико да оставе траг. У снегу. Где ли јој је глава у тим кривинама. Иде ли она цик-цак? Или право у илузију? Где кад застане? Око најзад разазнаје у даљини нешто као мрљу. Коначно коси кров са кога клизи снег. Север се изгубио под тамним ниским небом. Дванаесторица још ту завејани снегом. Кад би подигла поглед не би их видела. Она напротив нетакнуто црна без

иједне пахуље на себи. Фали још само да поново почну да падају што и чине. Најпре овде-онде једна по једна. А онда све гушће и гушће право на земљу кроз непомични ваздух. Она полако нестаје. Губи се и њен оријентир кров у даљини. Како ће да се врати? Као птица селица. Као што је и отишла.

Док је она напољу све бења и бења у колиби мркли мрак. Мук да није замишљеног ромора пахуља које ударају у кров. А у даљини једва чујна стварна шкрипа. Њено друштво. Око је сад види у даљини и не затварајући се. Непомична под снегом у снегу. Копча за обућу трепери на свом ексеру као да се ништа није догодило. Спрам црне завесе столица удише самоћу. Без стола. Далеко од ње у једном ћошку одједном се појављује старинска шкриња. И она потпуно сама. То ваљда она шкрипи. А дубоко у њој ко зна последња реч за крај. Реч крај. Али ноћас столица. Изгледа као да је одувек на истом месту. Мање од – више од празног седишта растужује решеткасти наслон. У њој се храни ако се храни у колиби. Око се затвара у мраку и најзад је види. Десном руком као да је ту придржава обод чиније која јој лежи на коленима. Левом кашику умочену у чорбу. Чека. Можда да се охлади. Или не. Само је још једном застала у часу кад је кренула. Најзад дражесном двоструком кретњом лагано приноси чинију уснама док истовремено једнако лагано сагиње главу према њој. Кренувши у истом трену сусрећу се на пола пута и ту се укоче. Нови дрхтај пре прве пуне кашике из које се део опет проспе у чинију. Још неколико таквих пре него што отпочне и полако се доврши кретња у обрнутом смеру једнако прецизна и тачна као у поласку. И ево опет седи као Мемнон исто онако крута. Десном руком држи обод чиније. Левом кашику умочену у чорбу. Тек почетак. Али и пре него што могне да настави бледи и нестаје. Пред разрогаченим оком остаје празна столица сама самцата.

Једне вечери пође за њом јагње. Обично јагње за клање. Издвоји се и пође у стопу за њом. У презенту да би се што пре завршило. Све се тако давно збило. Осим што је за клање није баш обично. Коврџаво руно вуче се по земљи и не да да му се прегледају папци. Не корача него пре клизи као играчка на канапу. Кад она застане застане и оно. Кад она поново крене да тумара крене и оно. Зна ли она да је прати? Укочено као и она сагиње главу као и она ниже него природно. Последњи зраци нимало не ублажавају него истичу црно-бели контраст. При том пада у око сићушни стас. Њен. Ваљда због убоге живуље у њеним хаљинама. Накратко загонетка. Јер одједном сложно крећу. Вијугајући ка шљунку. Ту се она окрене у страну и седне. Види ли бели труп пред собом? Сад уздигнуте главе зури у празно. Изобиље. Или скопљених очију гледа гроб. Оно не иде даље. Најзад сама у мрклој ноћи креће ка колиби. Линијом правом као за видела.

Да ли је икад било такво време кад није више било ни помена о питањима? Мрторођена сва до последњег. Пре. Тек што су зачета. Пре. Кад више није било ни помена о одговорима. Да се то не може. Да се не може не хтети знати. Да се то не може. Не. Никад. Сан. Ето одговора.

Шта с оком подвргнутим том режиму? Тој шкотској капалици. А да га више не отварамо? Док ствар не буде готова. Она готова. Или напуштена. Костур и трабуњање. Да се отвори тек на крају. Само да прибере. У такозваном видљивом свету. Ту мрву. Брзо га опет напунити гађењем и поново затворити. На њој. Док сама не сконча. Или побаци. Ето одговора.

Шкриња. Ноћима пажљиво прегледана празна. Ништа. Тек у последњем тренутку прекривен прашином комадић хартије. Поцепан на једном крају као истргнут из неке бележнице. С једне пожутеле стране једна реч и за њом некакав број исписани једва видљивим мастилом. Пет 17. Или чет 17. Иначе недирнут. Иначе празна.

Опет искрсава на леђима. Непомична. Увече и ноћу. Непомична на леђима увече и ноћу. Починак. Опрез. Тешко да је на самом тлу с обзиром на оно падање на колена. Молитва. Шта има да моли. Тја само се још мало опружи. Или негде другде. Пред столицом. Или шкрињом. Или на ивици шљунка с главом на облуцима. Значи сламарица на самом тлу. Без јастука. Прекривена од главе до пете црним покривачем открива само главу. Само! Лице без заштите из вечери у вече из ноћи у ноћ. Брзо на очи. Чим се отворе. Ево их одједном. А да се ништа није померило. Једно је довољно. Исколачено. Широм отворено зеница уоквирена испрано-плавим. Ни трага израза. Више ни трага. Без погледа. Капци склопљени као да више немају снаге после свега што су видели. Друго се удуби. Па се и оно отвори. Ни оно више не може.

Без икаквог прелаза пуним гасом у празно. Зенит. И даље вече. Кад не буде вече биће ноћ. Бесмртни дан још увек хропти. С једне стране жар. Са друге пепео. Изгубљена добијена игра без краја. Непримећена.

Кад се вратила глава под покривачем. Што не значи ништа. Више ништа. Значи истина је да се стварно и – како се каже супротно? Није важно. И једно и друго. Истина је да се обоје ако су икад и били двоје сада мешају. И да сапатнику оптерећеном жалосним сазнањем око сигнализира још само збрку. Што опет не значи ништа. Више ништа. Значи истина је да су обоје лаж. Стварно и – како лоше рећи супротно? Противотров.

Ни разочарање шкрињом још није прошло а већ се појављује калкан. Тако вешто удешен да се једва открива и скривеном оку. Опрез. Ни говора о томе да се подижући га без отезања ризикује још једно разочарање. Само напред уживати у ономе што један тако скривен ормар може да крије. Дакле под први пут од дрвета. Дашчице тако сложене преко калкана да га чине невидљивим. Та очигледна жеља за прикривањем обећава. Али опрез. Шта би се битно у ствари успут испитало. Па кад се већ мора ебановина. Ебанове дашчице. Црна на црном сукња их таре бешумно. Сабласни костур столице на њима блеђи него обично.

Док почива тако све с главом под покривачем један кратак бег у поље. И да је већ одавно мртва не би у томе било ничег саблажњујућег. Наравно да је мртва. Али то засад ништа не помаже. Почива дакле још увек жива под покривачем. Навученим преко главе. Из непознатих разлога. Или без разлога. Ноћ је. Кад није вече ноћ је. Зимска ноћ. Без снега. Ствар разноврсности. У монотонији. Млитава трава чудно укочена под теретом иња. Вредело би послушати како мрмори док је њена дуга црна сукња гребе. Небо без месечине посејано звездама што се огледају у дну голих дланова на танкој скрами леда. Мук се претвара у бескрајно далеку музику као обасјан нечијим дахом. Складно дувају небески ветрови без починка. Као и све друго. У даљини слабо светлуца шљунак као и колиба чији се зидови први пут виде бели. Први пут каже бели. Стражари – дванаесторица су ту али више не сви. Тако значи. Нипошто не разумевати. Само запазити да су се они верни размакли једни од других. Таква лоше виђена те ноћи у пољу. Док почива још жива све с главом под покривачем. Изблиза гледано под дугим огртачем. По копчању мушким. Види ли она то склопљених очију?

Зидови бели. Било је крајње време. Бели као и првог дана. Нема ветра. Никад ни дашка. Никакве падавине не могу им ништа. И сунце их је поштедело за живо чудо. Давнашње велико сунце. Дакле источна и западна фасада оштар контраст. С јужног слемена без проблема. Али с оног другог. Она врата. Опрез. И она црна? И она. А кров? Шкриљац. Још. Плочице шкриљца и оне црне с неког урушеног дворца. Оптерећене историјом. На крају своје историје. Ето лоше виђено лоше

речено то је њен дом. Споља. Било је крајње време.

Камен који је привлачи виђен поново без ње измењен. Или она виђена крај њега како га мења. Је ли само природа крива за тај недоречени изглед? Или нега неке и сувише људске руке приморане да одустане. Као Микеланђелова од попрсја краљеубице. Ако већ није могуће да више нема питања нека бар буде могуће да се не одговара. Гранит и без питања ретке врсте. Црн попут црног ћилибара јаспис му пробада белину. На како рећи преврнутој страни нејасни урези. Графити векова које око залуд молећиво гледа. Зими на плочи понекад умишља да га види како светлуца у даљини. Кад јој на лице с полупрофила искоса падну последњи зраци који долазе из жиже на западу-северозападу. Такав је још једном лоше виђен камен сам на свом месту на рубу поља. На путу са цвећем у руци право колико год је у стању право напред застаје. Као и у повратку празних руку. Тренутак предаха пред следећу етапу. Ка једном или дугом дому. Колико год може право напред.

Опет једно уз друго. Не додирују се. Осветљени искоса још увек последњим зрацима бацају на исток-североисток дуге паралелне сенке. Значи вече. Зимско вече. Увек ће бити вече. Увек зима. Сем ноћу. У зимску ноћ. Нема више јагањаца. Ни цвећа. Празних руку иде да обиђе гроб. Све док не престане да иде. Или се више не врати. Решено. Две сенке толико личе да се већ мешају. Али једна коначно као да потиче од тамнијег тела бива све гушћа. Непомичнија. Чим она друга под халапљивим оком коначно почне да дрхти. Током читавог тог суочења застаје сунце. То јест земља. Чији се ковит наставља тек кад се помере. А онда лицем те исте земље кроз поље па шљунак лагано клизећи хода још жива сенка. Увек сразмерно све дужа и блећа. Да се никад сасвим не избрише. Под оком које лебди над њом.

У крупном плану бројчаник сата. Ништа друго. Бели диск подељен на минуте. Ако не на секунде. Шездесет црних тачкица. Ниједног броја. Само једна казаљка. Танка црна стрелица. Помера се у маховима без тика-така. Баца се с једног подеока на следећи у скоку тако тренутном да само њен нови положај указује на промену. Могу да прођу читаве ноћи али исто тако и један једини делић секунде или било који међуинтервал пре него што се стушти с једне тачке на другу. А да никад прецизности ради а да ни у једном тренутку не прескочи ни једну једину. Претпоставка да у часу кад се појављује показује исток. Прешавши дакле на свој начин узме ли се да је направа поуздана прву четврт свог последњег сата. Ако не свог последњег минута. У том случају јавља се сумња понеке – губи се нада понеке ноћи да ће икад стићи до последње. Да ће икад поново наћи север.

Опет се увече појављује на прозору. Кад није ноћ вече је. Ако хоће опет да види Венеру мораће да га отвори. Тако значи. Најпре да размакне завесу а затим да га отвори. Погнуте главе чека да смогне снаге. Можда размишља о вечерима кад је могла али прекасно. Кад је већ пала мркла ноћ. Али не. И у глави само ишчекивање и ништа више. Завеса. Осмотрена изблиза захваљујући том празном ходу коначно се предаје и постаје оно што и јесте. Црни огртач сличан оном затеченом да служи као ћебе. Окачен о гарнишну главом надоле виси наглавце попут черека на месарској куки. Или ће пре бити с праве стране с обзиром на пад рукава. Исто неосетно треперење као на копчи за обућу и *passim*. Друго неоткривено место столице уз сам прозор. Да би се оку обезбедила нишанска висина за прекрасну мету узвишенију него на први поглед лош поглед. Како је простор сад празан. Прави простор за безброј корака у полутами. Једним јединим покретом нагло склања огртач и поново га навлачи преко неба црног какав је и он сам. Све

муњевито! И онда? Опрез. Сести? Лећи? Изаћи? И она оклева. Док је на крају не понесе шетња тамо-амо. Трепери од зида до зида по оси север-југ. У драгом мраку.

Нестаје. С њом и све остало. Већ лоше виђено се брише или се поново лоше виђено поништава. Глава издаје издајничке очи а издајничка реч њихову издају. Једина извесност магла. С оне стране поља. Осваја све. Освојиће шљунак. А онда и колибу кроз све пукотине. Узалуд ће се око затварати. Видеће још само маглу. И само ће бити тек магла. Како је описати. Брзо како је описати пре него што преплави све. Светост. Једном издајничком речју. Магла светлост. Свеопшта коначно. У којој се више нема шта видети. Рећи. Полако.

Лице још упија последње зраке. А да ништа не губи од свог бледила. Своје хладноће. Док траје ова слика дотакавши хоризонт сунце зауставља свој пад. То јест земља свој ковит. Танке усне као да се више никад не морају раздвојити. Нешто као комадић меса недовољно увучен под њихов шав. Некада давно тешко је поверовати позорје пољубаца поклањаних и приманих. Или само приманих. Нарочито запамтити неосетно задигнуте углове усана. Осмех? Да ли је могуће? Сенка неког давног осмеха најзад отетог једном засвагда. Уста таква лоше виђена под последњим зрацима који их одједном напуштају. Пре она напушта њих. Она. Одлазећи поново у мрак где се заувек смеши. Ако је о осмеху реч.

Поново виђена скривена од светлости уста се мењају. Необјашњиво. На уснама никакве промене. Иста затвореност. Исти лоше увучен комадић меса. Иста неосетна равнодушност на угловима. Значи да је осмех ако је осмех увек једнако ту. Ни више ни мање. Мање! Па ипак више није исти. Никакве промене на уснама а осмех ипак више није исти. Истина светлост је слаба. Посебно она са залaска. Тај фијаско. Истина је и да су очи малочас уперене у невидљиву планету сада затворене. На друге невидљиве за које још није час. Ето најзад и објашњења. Један те исти осмех учињен широм отворених очију кад се затворе више није исти. А да се од једног посматрања до другог уста нису нимало помакла. Али у ком смислу више није исти? Шта има сад тај осмех ако је осмех што није имао пре? Или више нема што је имао? Доста. Оставити.

Повратак после ко зна колико зима. У ту бескрајну зиму после ко зна колико времена. Усред вечите зиме. Прерано. Опет је тамо онаква каква је и остављена. Тамо где. Увек или се опет вратила. У мраку склопљених очију. По мраку. У властитом мраку. На уснама исти милионити делић осмеха ако је осмех. Укратко још жив колико и она сама зна да јесте ни више ни мање. Мање! У поређењу са правим каменом. Ништа мање жалосно иста места где су и била опет лоше виђена на први поглед. Изузимајући срећом боље потамнеле светларнике. Зар не би дан једва прошао кроз њих да се и врати. Зато напољу напредује. Ка бескрајној ноћи. Свуд камен. Дан умире чим се роди. Све лоше виђено лоше речено раскрчмљено. И око се променило. И његове измишљотине. Променило их одсуство. Недовољно. Једино да опет оду. Негде где ће се још променити. Одакле су се прерано вратили. Недовољно промењени. Недовољно страни. Свему лоше виђеном лоше реченом. Па да се опет врате. Слаби у оном што треба за коначан крај. Да се оконча с њом њеним небесима и местима. Па ако је још прерано да опет оду. Да се још промене. И да се опет врате. Ако их нешто не спречава. Ах. Па опет. Док најзад не смогну снаге да окончају све то. Сву ту збрку. У бескрајној ноћи. Свуд камен. Значи најпре отићи. Али прво је опет видети. Онакву каква је остала. И колибу. Да се под промењеним погледом и у њој нешто промени. Да крене. За довиђења. А онда отићи. Ако ништа не спречава. Ах.

Али одједном више није ту. Где је одједном остављена. Брзо на столицу пре него што се поново појави. Подробно. Из свих углова. Којом једном јединим речју изказати њену промену? Опрезно. Мања. Ах једина права реч. Мања. Мања је. Иста али мања. Зато се око и устремило на њу. Истина светлост. А сад и речи. Пар капи на мало муке и ето гушења. Да се што мање лоше каже. Мања. На крају ће бити да је више и нема. Да је никад није било. Божанствена перспектива. Истина светлост.

Одједном довољно па опет присећање. Ради тога уморно око затворено или опет отворено или остављено онако како је и било. Довољно дуго да се све поврати. Коначно први црни огртачи обешени наглавачке. Па почињу да се назиру обриси ко би рекао некаквог сандука кад одједном доста. Присетити се! Док је све још ту горе него на први поглед. Кревет. Столица. Шкриња. Калкан. Једино се око променило. Једино их око може променити. Дотле ништа не недостаје. Да. Недостаје копча за обућу. Ексер. Не. Поново су ту. Гори него икад. Непромењени нагоре. Око најпре на њих. Али пре тога преграда. Да се она уклони уклонили би се и они с њом. Да се смањи и они би се једнако смањили.

Елемент без сумње најмање жилав од свих. Види се само на трен поново се види и сам од себе поништава. Такорећи сопственим потезом. Без и мало удела ока. Да се исто тако поново створи после ко зна колико времена. Просто тешка срца. С каквим разлогом? Једним јединим кога не треба дуго тражити. И још неким за које је речено да су још скривени. Нарочито још једним. Још једним за којим ваља дуго трагати. Зов срца? Разума? Пакао удвоје? Одавде смех проклетих.

Доста. Брже. Што пре видети да не би и столица прсла као и све друго. Мања. Незнатно. Не више. Добро кренула ка нестајању као бесконачно ка нули. Брзо рећи. А она? Исто тако. Брзо је опет пронађи. У том мрачном срцу. Тој имитацији мозга.

Хартија. Врховима дрхтавих прстију. На два дела. Четири. Осам. Помамљују се старачки прсти. То више и није хартија. Свака осмина засебно. Надвоје. Начетворо. Докрајчити ножем. Наситно исецкати. У рупу. Следећу. Бела. Брзо замрачити.

Остаје само лице. Од осталог под покривачем ни трага. При прегледу одједном некаква бука. Привлачи пажњу не прекидајући га. Како објаснити? И не идући тако далеко како рећи? Далеко негде иза ока почиње истрага. Утом и догађај бледи. Какав год био. Али одједном се понавља као да притиче у помоћ. И истом добија име. Обична заједничка именица. Не баш обична. Рушење. Убрзо потом појачано ако не ослабљено необично дугим стишавањем. Једно отегнуто тихо обрушавање. Два. Далеко од ока и даље под његовом тортуром трачак наде. Захваљујући тим скромним почецима. Иза којих се на други поглед виде рушевине колибе. Некако докучити и то истовремено с недокучивим лицем. Сад без и мало знатижеље.

Касније док се лице и даље опире ново рушење. Сад нагло. Оштро. Сместа појачана илузија о почетку општег краха. Овде огроман скок у оно мало преостале будућности е да би се што пре испумпао тај балончић. У засад далеко време кад не буде више ни огртача на прозорима ни копче за обућу на ексеру. И кад се отме уздах значи то је било све. Дакле само то. Уздах који ће се надимати док год не удахне све. Сву ту драгу збрку. Која је обећавала још док је није ни било да ће бити да је била дакле само то. Уздах краја. Олакшања.

Брже и даље унапред две мистерије. Не баш. Изненађења. Чак ни то. До те мере разум више не успева. Више неће успевати. Прво нема више завеса а тмина се ни за длаку није променила. Мирис штале оставити за праг. Затим после силног оклевања нигде рушевина. Више ни

трага од свег тог зла. Готово ни трага. Само с једне стране голе гарнишне. Мало искривљене. И само с друге ексер сам самцат. Неоштећен. Спреман да опет послужи. Попут својих славних предака. На поменутом месту лобање. Једног априлског поподнева. Кад попадају све слике.

Широм отворених очију на лице стално присутно у скорој будућности. Стално виђено једнако лоше ни више ни мање. Мање! Прилепљено уз гипс али неоспорно живо. Макар само с обзиром на његову непотпуну белину. И неосетно подрхтавање у поређењу с правим минералом. Заузврат разлог за охрабрење тврдоглаво спуштени капци. Без сумње рекорд у том положају. Барем у оном још невиђеном. Одједном поглед. А да се ништа није помакло. Поглед? Премало речено. Претерано лоше. Одсутност погледа? Нимало боље. Јабучица неописива. Неодржива.

Ипак две-три секунде сасвим довољно да се дужица потпуно изгуби као да ју је зеница прогутала. И да се види преполовљена беоњача. Већ то мање макар то али по коју цену. Ускоро предвидети ако се не деси нешто непредвиђено два мрачна понора за прозоре душе за те клозетске рупе. Овде се опет појављују светларници одсад беспотребно потамнели. С обзиром на мркли мрак или боље сасвим кратко мрак који би пропуштали да су још провидни.

Од свега доброг најбоља одсутност па ипак. Ипак на трен севне отићи овај пут заувек и по повратку више ни трага. На површини. Од илузије. А ако нажалост још има опет отићи и опет заувек. Па опет. Док више не остане ни трага. На површини. А не одмах побеснети. Траг по траг. Ако треба још моћи и то. Моћи ослободити се трагова. Илузије. Брзо понекад онако одједном цап да збогом чисто на срећу. Барем лицу. Од ње жилав траг.

Решење још није ни прихваћено а већ или пре прихваћено пошто је већ одавно било како рећи? Како најзад за крај последњи пут лоше рећи? Поништено. Не него се полако помало премало губи као последњи трачак светлости кад се навуче завеса. Навлачи се лагано сасвим лагано сама од себе или померана сабласном шаком милиметар по милиметар. Збогом растанци. А онда потпуни мрак предукопни звон тихо сасвим тихо прекрасни гонг старт циља. Прва последња секунда. Само да остане још довољно да прогута све. Халапљиво. Секунду по секунду. Небо и земљу и све остало. Нигде више ни мрвице од стрвине. Губице облизане и баста. Не. Само још секунда. Једна једина. Колико да се удахне та празнина. Да се осети срећа.

Превео
Милојко Кнежевић

Правац најгоре

Још. Рећи још. Да се каже још. Некако још. До нема више. Да се каже нема више.

Рећи да се изговори. Погрешно. Одсад говорити да се погрешно изговори.

Рећи тело. Где никог. Ни свести. Где ничег. Бар то. Место. Где ничег. За тело. Да буде. У. Да уђе. Изађе. Да се врати. Не. Не изађе. Не врати. Само у. И даље у. Још. Непомично.

Све исто. Никад ништа другачије. Одувек се покушавало. Увек пропадало. Није важно. Опет покушати. Опет пропасти. Боље пропасти.

Најпре тело. Не. Најпре место. Не. Најпре обоје. Сад једно. Сад друго. Сит једног пробаш друго. Сит овог вратиш се на сит оног. Па опет. Још. Некако још. Док ти се не смучи и једно и друго. Исповраћаш се и одеш. Где ни једног ни другог. Док ти се и то не смучи. Исповраћаш се па се вратиш. Опет тело. Где никог. Опет

место. Где ничег. Опет покушаш. Опет пропаднеш. Још боље пропаднеш. Боље рећи горе. Још горе пропаднеш. Увек све горе. Док ти се не смучи заувек. Исповраћаш се заувек. Одеш заувек. Где ниједнога заувек. Све заувек.

Стоји. Шта? Да. Рећи да стоји. Приморано најзад устаје и стоји. Рећи кости. Нема костију али рећи кости. Рећи земља. Нема земље али рећи земља. Да се каже бол. Нема свести ни бола? Рећи има да би кости могле да боле толико да нема куд него да стоји. Некако устане и стоји. Или још боље горе остаци. Рећи остаци свести где ничег нема да дозволе бол. Костобољу такву да нема куд него да устане и стоји. Некако устане. Некако стоји. Остаци свести где ничег нема ради бола. Овде костобоље. И других. Ако треба мора. Болова. Олакшања. Промена.

Све исто. Никад ништа другачије. Али никад тако пропало. Горе пропало. Никад горе пропало с толико труда.

Мало светла не зна се одакле, Зна се да мање нема. Зна се да ни баш без имало нема. Било би сувише. Било би наде. Највише што може мало најмање. Најмање мало.

Нема куд него стоји. Некако устане и стоји. Некако стоји. Тако или јечи. Тако дуго јечи. Не. Не јечи. Само боли. Само стоји. Тад покушати како. Покушати видети. Покушати рећи. Како најпре лежи. Па некако клечи. Мало-помало. Па више. Мало-помало. И најзад стоји. Не сад. Сад боље горе пропасти.

Други. Рећи други. Глава загњурена у згрчене шаке. Врх усправан. Очи стиснуте. Извор свега. Клица свега.

Не. Од овога нема ништа. На несрећу има.

Стоји. Види се у мрачној празнини како најзад стоји. Под слабим светлом ко зна одакле. Пред измученим очима. Стиснутих капака. Зуре. Кроз стиснуте капке.

Она сенка. Некад лежала. Сад стоји. Оно тело? Да. Рећи оно тело. Некако стоји. У мрачној празнини.

Место. Где ничег. Тад покушати видети. Покушати рећи. Како мало. Како велико. Како ограничено ако не неограничено. Одакле оно мало. Не. Не сад. Сад боље знати. Сад боље не зна се. Зна се само да нема напоље. Само у. Одсад друго. Друго место где ничег. Где једном одакле нема повратка. Не. Другог места нема. Само једно. Оно где ничег. Одакле никад кад једном у. Некако у. Изачегнеманишта. Бездаље. Онотамобестамо. Онотамобестамо бездаље.

Где онда сем тамо видети–

Видети да се види. Погрешно види. Одсад гледати да се погрешно види.

Где онда сем тамо видети сада–

Најпре леђима окренута усправна сенка. У мрачној празнини најпре видети леђима окренуту усправну сенку. Још. Непомичну.

Где онда сем тамо видети сада другога. Мало по мало старац и дете. У мрачној празнини мало по мало старац и дете. Било који други био би једнако погрешан.

Држећи се за руке гавељају увек исто. У слободним рукама – не. Слободне руке празне. Леђима окренути обоје погурени гавељају увек исто. Дете подигло руку да ухвати руку која га држи. Држи старачку руку која њега држи. Држе једна другу. Гавељају али не одмичу. Лагано никад не застају али не одмичу. С леђа. Обоје погурени. Спојени рукама које држе једна

другу. Гавељају као један. Једна сенка. Друга сенка.

Глава загњурена у згрчене шаке. Између стиснутих капака очи зуре. У сенке у мрачној празнини. Једна усправна одмара. Гегајући се одмара. Било које друге биле би једнако погрешне. Безмало било које. Безмало једнако погрешне.

Губе се. Час једна. Час пар. Час обоје. Па се врате. Час једна. Час пар. Час обоје. Губе? Не. Одједном нестану. Одједном се врате. Час једна. Час пар. Час обоје.

Непромењене? Одједном се врате непромењене? Да. Рећи да. Сваки пут непромењене. Некако непромењене. Све док не. Све док се не каже не. Одједном се врате промењене. Некако промењене. Сваки пут некако промењене.

Мрак. Празнина. И они се губе? И враћају? Не. Рећи не. Никад губе. Никад враћају. Све док да. Док се не каже да. И они се губе. И враћају. Мрак. Празнина. Час једно. Час друго. Час обоје. Одједном нестану. Одједном се врате. Непромењени? Одједном се врате непромењени? Да. Рећи да. Сваки пут непромењени. Некако непромењени. Све док не. Док се не каже не. Одједном се врате промењени. Некако промењени. Сваки пут некако промењени.

Најпре одједном нестане једна. Најпре се одједном врати. Непромењена. Рећи сад непромењена. С леђа. Глава у шакама. Врх усправан у шеширу. С леђа само подигнут црни обод. Леђа дугог црног капута пресечена на пола бутина. Клечи. Боље да клечи. Боље горе да клечи. Рећи сад клечи. Одсад клечи. Може да устане али на колена. Одједном нестане одједном се врати непромењена с леђа глава у шакама мрачна сенка на коленима која се не виде. Још. Непомична.

А онда одједном нестане пар. Па се одједном врати. Непромењен. Рећи сад непромењен. Засад непромењен. С леђа. Погнуте главе. Коса светла. Бледа бела. Тако светла под бледим светлом бледа седа. Дуги црни капути до чланака. Избледели црни. Чланци на чизмама. Час обе лева. Час обе десна. Као једна гавељају увек исто. Нема тла. Гавељају као у празнини. Бледе шаке. Бледо беле. Две слободне и две као једна. Одједном нестану одједном се врате непромењене као једна мрачна сенка гавељају даље а не одмичу.

Мрак. Свуда исти. И у даљину и у ширину. И горе и доле. Не мења се. Сад рећи не мења се. Одакле не зна се. Не каже се. Каже се само светлост тако бледа као никад дотад. На све. Такорећи као рупа у оној празнини. Бездан. А онда у тој рупи или у бездану тако бледа светлост као никад дотад. Одакле не зна се. Не каже се.

Празнина. Не мења се. Сад рећи не мења се. Празнина није била једна. Пар. Досад није било једна и пар. Досад.

Празнина. Како покушати рећи? Покушати пропасти? Не покушаш не пропаднеш. рећи само–

Најпре кости. Ићи даље вратити се на кости. Откако први пут речено држати се тих такорећи остатака. Земља. Бол. Нема костију. Нема земље. Нема бола. Не зна се зашто стоји. Нипошто се не зна. Ако је икад и лежало. Нема куд него да устане ако је лежало икад. Или никад. Заувек на коленима. Боље заувек на коленима. Боље горе заувек на коленима. Рећи одсад заувек на коленима. Засад одсад заувек на коленима. Засад.

Празнина. Пред погледом који зури. Зури куд може. У даљину и у ширину. Горе и доле. То скучено поље. Зна се да нема више ничег. Ништа се више не ви-

ди. Не каже. Само то. Само то толико мало празнине.

Ићи даље вратити се поређи празнина се губи. Празнина не може да се изгуби. Задржати да се светлост губи. Онда све нестаје. Још није све нестало. Једно може да се изгуби. Пар може да се изгуби. Светлост може да се изгуби. Празнина не може да се изгуби. Задржати да се светлост губи. Онда се све губи.

Ићи даље вратити се на боље горе пропасти такорећи глава извор свега. Клица свега. Свега? Ако свега онда и тога. Где ако не ту и то? Ту у клонулој глави клонула глава. Руке. Очи. Сенка са другим сенкама. Под истим бледим светлом. У истој скученој празнини. Пред погледом који зури. Где и то ако не и то ту? Не питати. Не. Џаба питати. Боље горе тако.

Глава. Не питати може ли да се изгуби. Рећи не. И без питања не може. Не може да се изгуби. Задржати да се светлост губи. Онда се све губи. Ох светлост се губи. Заувек губи. Све заувек. Заувек све.

Чије речи? Џаба питати. Или није џаба ако се каже не зна се. Не каже се. Њему ни речи чије речи. Њему? Ономе. Ономе ни речи чије речи. Ономе? Томе. Томе ни речи чије речи. Боље горе тако.

Нешто није како не ваља са оним једним. Мисли се– Мисли! – мисли се на оно што клечи. Одсад један за оно што клечи. Као што и одсад два за пар. Пар који гавеља као један. Као и одсад три за главу. Главу како је први пут речено погрешно речено. Одсад тако. Да се не троши време. Време које треба потрошити. Да се не троши време које треба потрошити. Изгубити. Као некад душу. Као некад свет.

Нешто није како не ваља са оним једним. А онда са два. Па са три. И тако редом. Нешто није како не ваља са свим. Далеко од како не ваља. Далеко далеко од како не ваља.

Па и речи. Свеједно чије. Какав разлог за горе! Како безмало тачно понекад безмало зазвуче. Како недовољно празне. Кажу рана ноћ на несрећу и уједу за срце. Или боље горе кажу касна ноћ на несрећу долази. Остатак последњег глувог доба тек долази. И уједу за срце.

Најпре један. Најпре покушати да боље горе пропадне један. Нешто ту никако није како не ваља. Не то што је тако како јесте то није лоше. Лоше нема лица. Лоше нема руку. Лоше нема– Доста. Лоше проклет. Баш лоше. Иде на горе. Чека се горе. Још. Прво горе. Једва горе. Још не горе. Додати– Додати? Никако. Погнути. Погнута. Ниско. Што ниже. Глава у шеширу се изгубила. Изгубило се још више леђа. Дуги црни капут још краћи. Од карлице наниже ништа. Ничег сем погурених леђа. Безглава безнога задњица. Бледоцрна. На коленима која се не виде. У бледуњавој празнини. Боље горе тако. Горе се још чека.

Следећи покушај да боље пропадне два. Пар. Онако лош какав јесте такав јесте. Лоше нема–

Најпре се вратити на три. Још не да се покуша горе. Просто да се опет буде ту. Ту у тој глави у тој глави. Да поново буде. Та глава у тој глави. Стиснуте очи приковане само на то. Само? Не. И то. И на то. Клонула лобања. Згрчене шаке. Стиснуте очи зуре. Стиснуте очи приковане на стиснуте очи које зуре. Да поново буде та сенка. Поново у тој сенци. Са другим сенкама. Све горим сенкама. У мрачној бледој празнини.

Следеће–

Најпре како све одједном. У том зурењу. Један горе. Два горе. Шта још за још горе. Да се покуша још горе. Само то. Мрак. Празнина. Све ђутуре у том погледу. У том зурењу. Стиснуте очи прикова-не на све.

Следеће два. С лошег на горе. Покушати горе. Од једва лошег. Додати– Додати? Никако. Чизме. Боље горе бешчизме. Голи чланци. Сад обе десна. Сад обе лева. И даље лева десна лева десна. Босе гавељају а не одмичу. Боље горе тако. Мало боље горе тако него ништа.

Следеће онај такорећи извор клица свега. Оне руке! Она глава! Онај безмало тачан звук! Отишло. Одсад само лице. Нема руку. Нема лица. Само лобања и поглед. Поприште и визија свега.

Још. Зурити још. Рећи још. Да буде још. Некако још. Како било још. Док се не изгуби и светлост. На крају најзад и светлост нестаје. На крају најзад све нестаје. Све пропада. Због једва бољег горе све.

Бледа светлост не зна се одакле. Нипошто се не зна. Не мења се. Ни у дужину ни у ширину. Ни горе ни доле. Да кажеш као цев у тој празнини. Црево. Заптивено. А онда у тој цеви или цреву та самосебиналик светлост. Стара светлост. Кад увек шта иначе? Где одувек све да се види. Од тог ничег да се види. Једва види. Никад ништа невиђено. Од тог ничег да се види. Једва види. Има ли од тога горе?

Следеће она такорећи празнина. Тако погрешно речено. Онај скучени простор. Крцат сенкама. Хм тако погрешно речено. Засенчен простор. Како боље горе такопогрешнорећи?

Додати друге. Додати. Никад. Док год не затреба. Овима засад ништа. Засад једва. Њих све мање. Али с њима како их је све мање други. Како им је све горе. Ако треба мора. И други за све мање. За све горе. Док се не изгуби светлост. На крају најзад нестане. За вјеки вјекова и све.

Још. Некако још. Како било још. Рећи нестало све. Значи још. Све нестало у лобањи. Све? Не. Све не може да нестане. Док се не изгуби светлост. Онда рећи али два се изгубило. У лобањи се изгубило један и два. Из празнине. Из погледа. У лобањи само празнина. Само се она види. Једва види. У лобањи се види само лобања. Очи које зуре. Једва виде. Лобању. Оне друге се изгубиле. Одједном одавно изгубиле. А онда одједном вратиле. Непромењене. Рећи сад непромењене. Најпре један. Па два. Или најпре два. Па један. Или заједно. Онда поново све ђутуре. Погурена леђа. Гавељави пар. Лобања. Поглед. У лобањи опет све ђутуре. Непромењено. Поглед прикован на све. У мрачној празнини.

Очи. Време је да–

Најпре даље назад на светло може да нестане. Некако даље назад. Светло не може да нестане. Светло да нестане мора да нестане заувек. Значи тачно је да светло може да нестане. Макар и заувек. Један може да се изгуби не заувек. И два. Три не може осим заувек. Кад заувек нестане светла. Празнина не може осим заувек. Кад заувек нестане све. Светло може још горе. Некако горе. Да се изгуби не може. Осим заувек.

Очи. Време је да се покуша још горе. Некако покуша још горе. Отворене. Рећи зуре отворене. Потпуно беле и зенице. Бледобеле. Беле? Не. Ничег сем зеница. Бледоцрне рупе. Зјапе непоколебљиво. Бити оне. Такорећи. Све горим речима. Одсад тако. Боље него ништа тако побољшане за још горе.

Још светлост. Још даље. Док још светлост још некако даље. Како било даље.

Све горим речима. Горим погледом. За ништа да се види. На ништа да се види. Једва види. Као сад кроз некако даље где ниугде све ђутуре? Све троје ђутуре. Где то тамо све троје најзад виђени горе? Само погурена леђа. Босоноги гавељави пар. Лобања и зурење нетремице. Где у скученој празнини? Речи само пространства даље. У тој скученој празнини које непрегледно пространство празнине даље. Боље горе касније.

Шта кад више нема речи? Ни једне једине за шта онда. Ипак речи кроз некако још некако знати шта је речено. Све мање знати. Још светло а опет – Не. Никако тако даље. Боље горе речи кад нема више нема речи. Још светло а нема више. Све виђено и нема више. Којим речима нема више? Ни једне једине за шта онда. Нема речи за шта кад више нема речи. За шта кад нема више. Некако нема више.

Све горе речи не зна се чије. Не зна се одакле. Нипошто се не зна. Сад да кажу најгоре што могу само оне само оне. Бледе празне сенке све оне. Не прихватати ништа што кажу. Некако кажу. Ништа њихово не прихватати. Шта кажу. Чије год да су одакле год да су кажу. Најгоре што могу не успевају да кажу увек горе.

Остаци свести а онда замукну. Довољно замукну. Нечије негде некако довољно замукну. Нема свести ни речи? Чак ни таквих? Значи довољно замукну. Замукну таман толико да се обрадује. Обрадује! Замукну таман толико да се обрадује што само оне. Само!

Замукну довољно да се не зна. Да се не зна шта кажу. Да се не зна шта се каже да речи кажу. Каже? Крије. Боље горе речи крије. Шта се крије да речи кажу. Шта о оној такорећи празнини. Такорећи светлости. Такорећи сенкама. Такорећи извору и клици свега. Довољно знати да се не зна. Не зна се шта се крије да речи кажу. Не каже се. Не каже се шта је све то што некако кажу.

Кад се каже даље назад покушати горе речи гавељави пар. Од последњег горе реченог ловити те такорећи остатке. Али шта ловити што није у њима. Шта виђено? Шта речено? Шта од свега виђеног од свега реченог ловити што није у њима? Тачно. Тачно! Ипак речи најгоре можда најгоре од свега старац и дете. Та сенка као последња горе виђена. Лева десна лева десна боси гавељају а не одмичу. Они па речи. Вратити им се сад е да боље крену даље и боље пропадну. Горе пропадну можда горе од свих најмање пропалих. Најмање горе пропала од свих горе пропалих сени. Мање од погурених само леђа. Лобање и упорног зурења. Премда и они иду на горе. Али шта не иде на горе. Истина. Истина! Ипак прво речи најгоре можда најгоре од свега старац и дете. Најгоре жељно још горег. Најгоре–

Белине за нема више. Колике? Колике белине до некако још? Опет некако још. Све нестало кад нема више. Истекло време кад нема више.

Горе мање. Никад не ширити више. Горе жељно мање бољег. Најбоље мање. Не. Ништа боље. Најбоље горе. Не. Није најбоље горе. Ништа није најбоље горе. Најбоље мање горе. Не. Најмање. Најмање најбоље горе. Најмање које никад неће бити ништа. Најмање које никад неће бити сведено ни на шта. Никад ничим поништено. Непоништиво најмање. Речи то најбоље најгоре. Са све мање речи речи најмање најбоље горе. Жељно очекујући још горе најгоре. Неумањиво најмање најбоље горе.

Пар. Руке. Руке које држе и које држе. Звучи безмало тачно! Као кад је први пут речено глава у згрченим шакама. Згрчене шаке! Тамо оне па речи. Овде сад које

држе и које држе. Као кад је први пут речено. Пореченонеречено кад горе речено. Одавно. Руке које држе и које држе!

И празне. Одавно. Нема руку у– Не. Сачувати да се каже горе. Да се некако каже некако горе. Речи да се засад још виде. Једва виде. Бледобеле. Две празне бледобеле руке. У бледој празнини.

Значи правцем најмање даље. Док још светлост. Бледа нимало блеђа. Или бледа још блеђа. Најблеђа бледа. Бледа бледонајблеђа од свих бледонајблеђе бледих. Најбледонајблеђебледа. Бледа бледонајблеђа од свих најбледонајблеђебледих. Најгора да гора не може бити.

Којим речим шта онда? Како још увек безмало тачно звуче. Кад некако однекуд из неког мекшег дела мозга исцуре. Цуре отуд у то. Како све сем неиспразне. Како тешке за слушање до последњег мало да мање не може бити. Од најбледонајблеђебледих до неизговореног најмањенајмањег свега.

Тако мало гори старац и дете. Нема руку које држе и које држе. Гавељају засебно. И даље боси лева десна а не одмичу. Још не гора пукотина. Сачувати за мало после никако још некако горег.

Даље назад на непоречено око приковано за све. Не али одсад за сад ово сад оно. Као сад са горег пара на следеће једно за још горе. На лобању и поглед заједно. Од тога двога лобањи треба много више. Откако више није погнута само вреба. Сад речи предњи део. Не теме. Само слепоочница на слепоочници. Само за то прикован зури поглед сам. Само погурена леђа а пар се губи у празнини. Тако одсад сенка тројка боље имало него нимало горе.

Опет некако даље назад на само погурена леђа. Ни по чему женска а ипак женска. Исцурела из још мекшег меког реч женска. Речи старачка женска. Речи ни по чему женска а ипак женска. Значи одсад боље гора та женска сенка. Старачка женска.

Следеће безуспешно видети речи како погоршати непомрачену бледу светлост. Како никако задржати до још блеђе. Али само сенку тако да после никако некако још још блеђа. До најбледонајблеђебледе. Најбоље лоше горе од свега. Задржати некако непомрачена још гора.

Цури даље назад не на непоречено него поново речено одвојена пространства. Речено поново виђена. Не поново гора. Одвојена пространства празнине. Најгоре погрешно речена од свега досад погрешно реченог. Досад. Не. Све док се не каже никако горе говорити горе погрешно речено. Не до заувек нема више најгоре речено лоше.

Чежња за такорећи мозгом одавно изгубљеним у чежњи. Такопогрешноречено. Досад такопогрешноречено. Тежња дуге чежње изгубљене у чежњи. Дуга залудна чежња. И још чезне. Још једва чезне. Још узалуд једва чезне. За још неосетније. Најнеосетније. Узалуд једва чезне за најмање мало чежње. Неможебитимање мало чежње. Неможејошзалудније још мало чежње.

Речено је погрешно речено. Кад се каже речено каже се погрешно речено. Одсад само речено. Одсад нема више сад речено сад погрешно речено. Одсад само речено. Речено где треба погрешно речено. Где треба да буде погрешно речено.

Назад је напред. Некако напред. Некако још. Одсад само назад. Одсад нема више сад назад сад назад даље. Одсад само назад. Уместо даље. Назад где треба некако даље.

Назад порећи боље горе не ширити више никако. Ако више бледа мање светла онда боље горе више бледа. Поречено онда боље горе не ширити више никако. Боље горе можда и није мање него нека буде више. Боље горе шта? Рећи? Речено? Исто. Исто ништа. Исто све скоро ништа.

Нема некад. Нема некад у непролазном сад. Нема никад некад. Кад пре горе сенке? Пре више светла? Кад ако не некад? Само празнина без некад. Никако више. Никако мање. Нема некад до нема више.

Да исцури назад покушати погоршати белине. Њих онда кад нема више. Порећи онда све нестало. Није све нестало. Само нема више. Није све нестало а нема више. Тамо све исто као и сад кад нема више. Бледа светлост. Празнина. Сенке. Само нема речи. Не цури. Док поново не почне да цури и даље. Некако цури и даље.

Од последњег горег вреба поглед. Нешто ту и даље далеко и још даље од како не ваља. Засад далеко далеко и још даље од како не ваља. Покушати боље горе други поглед кад с речима па кад без речи. Кад некако па кад никако. Док не види све једно те исто. Не не све виђено једно те исто. Виђено другачије. Истим другачијим погледом виђено другачије. Кад с речима па кад не. Кад некако па кад никако. Како безуспешно рећи како другачије виђено?

Мање. Мање виђено. Мање гледано. Мање виђено и мање гледано кад с речима па кад не. Кад некако па кад никако. Поглед замрачен речима. Замрачене сенке. Замрачена празнина. Замрачен мрак. Све тамо као кад нема речи. Као кад никако. Само све замрачено. Па опет белина. Опет нема речи. Опет нема. А онда опет све замрачено. Незамрачен поглед. Речи биле замрачиле.

Назад порећи сенке могу да нестану. Нестану па се врате. Не. Сенке не могу да нестану. Још мање да се врате. Ни погурена старачка женска леђа. Ни старац и дете. Ни предњи део лобање и поглед. Да се замагле да. Сенке могу да се замагле. Кад се поглед прикује на само један. Или кад опет некако речи. Да оду не ни да се врате. Док год светлост ако икад не оде. Да се никада не врати.

Белине за кад нема речи. Кад нема више. Онда све виђено као тек онда. Незамрачено. Све што речи замрачују незамрачено. Све тако виђено поречено. Онда не цури. Ни трага од меког кад поново поцури из њега. Поново цури у њему. Цури само за виђено као што је виђено док цури. Замрачено. За виђено незамрачено не цури. Кад нема више не цури. Кад исцури не цури.

Назад покушати погоршати пар ловити од последњег горег. Откако раздвојени. Двоје некад баш као један. Сад огромна пукотина. Између огромна празнина. И даље гавељају а још не одмичу. Тако мало боље горе. До речи за још горе. Горих речи за још горе.

Ловити али шта не лови? Кад не лови? Никако свршено опет речи рећи шта онда кад не лови. Свако боље горе за нимало. Нема више лови. Сенке. Светло. Празнина. Све увек једва лови. Горе за нимало. Не мање него кад само лоше све увек једва лови. Гризе.

Гризе да оде. Мање нимало добро. Горе нимало добро. Само једно добро. Нестало. Заувек нестало. Дотле гризе даље. Све гризе даље. Да оде.

Све сем празнине. Не. И празнина. Празнина никад гора. Никад мања. Никад већа. Никад откако први пут речено никад поречено никад горе речено никад не гризе да оде.

Каже се нема детета. Као да га нема. У празнини. У погледу. Празнина онда не за толико већа? Каже се нема старца. Нема старице. Као да нема. Празнина онда опет за толико већа? Не. Празнина највећа кад безмало. Најгора кад безмало. Онда мања? Кад као да нема ниједне сенке. Ако онда не за толико већа онда онда за толико мања? Мање гора? Довољно. Проклета била. Score Неможевећа неможемања неможегора никад безмало празнина.

Назад на такорећи двоје као једно. Одскора непрестано лови откако последњи пут горе пропали. Отад увек између празнина. Сад се каже боље горе одсад нестало све сем трупа. Ничег од карлица на доле. Од потиљака на горе. Безглаве безноге задњице. Безноги гавељају даље. И даље лева десна а не одмичу.

Поглед прикован за поглед. Погурена леђа губе се у погледу прикованом за поглед. Две црне рупе. Кроз лобању у меко. Из меког у лобању. Блене у лобању која се не види. То слабост? Жеља за? Покушати боље горе сместити у лобању. На предњој страни две црне рупе. Или једна. Покушати још боље горе једна. Једна бледоцрна рупа насред предње стране лобање. У паклу свега. Из пакла свега. Значи каже се поглед одсад боље имало него нимало гори.

Поглед лута далеко напоље на леђа старца који гавеља а не одмиче. Покушати боље горе клечи. Нема ногу боље горе рећи клечи. Нема више даље ако је и било икад. Рећи никад. Рећи никад даље. Одувек клечи. Ноге отишле из погледа боље горе рећи да одувек клечи. Поглед лута на дете и све исто горе. Огромна празнина раздваја старца и дете бледе сенке на коленима која се не виде. Једна замагљена. Једна оштра. Бледо оштра. Сад једна. Сад друга.

Ни по чему дете а ипак дете. Мушкарац а ипак мушкарац. Старац а ипак старац. Ни по чему сем што цури да ни по чему а ипак. Једна погурена леђа а ипак старачка. Друга а ипак дечја. Баш дечја.

Опет некако и опет све у погледу. Све ђутуре као пре. Све боље горе. Погурено троје. Поглед. Цела целцата празнина. Ништа замагљено. Све оштро. Бледо оштро. Црна рупа блене у све. Све што улази. Све што излази.

Ни по чему а ипак женска. Старачка а ипак старачка. На коленима која се не виде. Повијена као радо памти неко старо надгробно камење. На оном старом гробљу. Нема имена ни откад докад. Без речи повијена над ничијим гробом.

Сви исто повијени. Између исте празнине. Тако последње стање. Најпоследње. До некако мање узалуд. Горе узалуд. Све гризе да буде ништа. Никад ништа.

Шта кад лобања крене да нестаје? Као да нестане. У оном што онда црна рупа? Шта онда из ње? Шта разлог свега? Боље горе тако? Не. Боље горе лобања. Шта остало од лобање. Од мозга. Разлог свега најгори од свега. Зато се лобања не губи. Не губи се шта остало од лобање. У њој и даље рупа. У њој остаци мозга. Из кога оно мало што остало.

Доста. Одједном доста. Одједном све далеко. Ништа се није променило а одједном све далеко. Све мало малецко. Три чиоде. Једна рупица. У најбледонајблеђебледом. У бескрају. На крају бескрајне празнине. Одакле нема више. Боље горе нема више. Нема мање. Нема горе. Нема ништа. Нема више.

Речено нема више.

Трзаји

Једне ноћи док је седео за столом с главом загњуреном у шаке виде себе како устаје и хода. Једне ноћи или дана. Јер кад се његово светло угасило није остао у мраку. Нешто као светло уђе кроз једино прозорче високо горе на зиду. Под њим још столица на коју се док је још могао или желео пентрао да види небо. Зашто није протурио главу да види шта има испод ваљда зато што прозорче није било направљено да се отвара или зато што није могао или није хтео да га отвара. А можда и просто зато што је савршено добро знао шта има испод па није хтео да га опет гледа. Зато је само стајао горе високо изнад тла и кроз замагљено прозорче посматрао небо без облачка. То слабо увек исто светло ни налик иједном светлу кога је могао да се сети из оних дана и ноћи кад је дан неизоставно смењивао ноћ и ноћ дан. Кад се његово светло угасило то светло споља постало је његово једино светло све док се и оно није угасило и оставило га у мраку. Док се и оно није угасило.

А онда једне ноћи или дана док је седео за столом с главом загњуреном у шаке виде себе како устаје и хода. Најпре устаје и стоји држећи се за сто. Па опет седа. Па опет устаје и опет стоји држећи се за сто. А онда хода. Почиње да хода. Стопалима која се не виде почиње да хода. Тако споро да се види само по промени места. Као кад је нестајао да се касније опет појави на неком другом месту. Па опет нестајао да се опет појави опет на неком другом месту. Па опет и опет опет нестајао да се опет појави опет на неком другом месту. На неком другом месту на истом оном месту где је седео за столом с главом загњуреном у шаке. Исто место исти сто као и кад је рецимо Дарли умрла и напустила га. Као и сви други редом пре и после. Као што би и сви други редом и напуштали га све док и на њега не дође ред. С главом загњуреном у шаке пола се нада да се кад опет нестане неће опет појавити а пола страхује да неће. Или се просто пита. Или просто чека. Чека да види хоће ли или неће. Да га остави или не самог да опет чека ко зна шта.

Увек с леђа. Одакле год да дође. Исти стари шешир и капут као и пре док је ишао путевима. Споредним путевима. Сад као неко ко на непознатом месту тражи излаз. У мраку. На непознатом месту наслепо у мраку ноћи или дана тражи излаз. На пут. Путеве. Споредне путеве.

Сат у даљини откуцава сваки сат и сваких пола сата. Исто као и кад је Дарли међу осталима умрла и напустила га. Откуцаји час јасни као да их доноси ветар час слаби кад ваздух мирује. Јецаји у даљини час тихи час гласни. С главом загњуреном у шаке пола се нада кад откуца сат да неће пола сата а пола страхује да неће. Исто и кад откуца пола сата. Исто и кад јецаји начас утихну. Или се просто пита. Или просто чека. Чека да чује.

Прошло је време кад је повремено дизао главу довољно да види шаке. Шта се од њих имало видети. Једна је лежала на столу друга у њој. Да се одморе од свега што су чиниле. Дизао начас негдашњу главу да види негдашње шаке. А онда је опет спуштао на њих да се и она одмори. Од свега што је чинила.

Исто место које је из дана у дан напуштао кад је кретао на пут. Путеве. Споредне путеве. Коме се враћао из ноћи у ноћ. И шетао од зида до зида у мраку. Тада пролазном ноћном мраку. Сад као да му је сасвим непознато види се како устаје и хода. Нестаје и опет се појављује опет на неком другом месту. Или истом. Ни по чему се не види да није исто. Нема зида на коме или од ког. На истом месту на ком је ходао од зида до зида сва места као једно. Или неком другом. Ни по чему се не види да није друго. Где никад. Устаје и хода на истом месту где и увек. Нестаје и опет се појављује на другом где никад. Ни по чему се не види да није друго где никад. Само по откуцајима. Јецајима. Све исто као и увек.

А онда одједном толико откуцаја и јецаја откако је виђен последњи пут да се можда више неће ни видети. А онда одједном толико јецаја откако је откуцало последњи пут да се откуцаји можда више неће чути. А онда одједном тако дуго мук откако су се чули последњи јецаји да се можда ни они више неће чути. Можда је то крај. Ако не само затишје. А онда све као и пре. Откуцаји и јецаји као и пре и он као и пре час ту а час не час опет ту а час опет не. Па опет затишје. Па опет све као и пре. Па опет и опет. Стрпљиво до правог краја времена и мука и ја и другог ја његовог властитог.

2

Као и свако при здравој памети кад је коначно опет изашао није знао какав је дуго није био опет напољу кад је почео да се пита је ли при здравој памети. А зар се неком при здравој памети не може сасвим разумно рећи да треба да се упита је ли при здравој памети штавише да ишчепрка остатке разума да разјасни недоумицу мора бити да му је неко рекао да то учини ако му је уопште и требало говорити. Дакле на изглед као мање-више разумно створење коначно је изашао ни сам не зна како напоље у свет и није тамо био више од шест седам сати по сату кад више није могао а да не почне да се пита је ли при здравој памети. По истом оном сату чији су се откуцаји безброј пута чули у његовом азилу сваки сат и сваких пола сата па опет најпре умирујући а најпосле узнемирујући јер се нису чули нимало јасније него кад су начелно били пригушени између његова четири зида. Потражио је помоћ у помисли да неко хита на запад ка заласку да боље види Венеру али је није нашао. За једини други звук јецаје који га бодре у самоћи док препуштен сопственој муци седи за столом с главом загњуреном у шаке важи исто. И за једне и за друге то јест откуцаје и јецаје у смислу одакле долазе важи исто то јест да нису нимало гласнији сада него онда кад су били потпуно природни. Прибирајући остатке разума да разјасни све то потражио је помоћ у помисли да му је сећање на оно унутра ослабило али је није нашао. Уз то су га збуњивали и његови властити нечујни кораци док је бос ходао подом. Иако се сав претворио у ухо једва и само све горе док најзад није престао ако не баш да чује бар да слуша и почео да гледа себе. Коначан исход до кога је некако дошао кад није нашао ништа друго да објасни свој ход да је негде на ливади а онда мало касније ваљда да допуни некако и то да дода себи муку није могао да се сети ниједне ливаде којој се није могао наћи крај ма какав био макар и у сред средине него само неких у овом или оном крају увек са некаквим крајем на видику неком живицом или неком другом међом од које се морало враћати назад. Нити је кад боље погледа да учини ствари још горим то била ниска зелена травица коју су чинило му се да се сећа пасле овце и говеда него висока травуљина светлосиве боје која је ту и тамо нагињала белој. Онда је потражио помоћ у помисли да му је сећање на оно напољу ослабило али је није нашао. Иако се сав претворио у око једва и само све горе док најзад није престао ако не баш да гледа бар да загледа (у себе или дубље) и почео да размишља. За то му је био потребан камен да седне као Волтер и прекрсти ноге најбоље што је могао било је да стане као укопан и стоји као пањ што је после краћег оклевања и учинио и наравно да погне главу као неко ко нешто дубоко размишља што је после краћег оклевања такође учинио. Али је убрзо уморан од тог бескорисног удубљивања у остатке кренуо даље кроз високу седу травуљину помирен с тим да не зна где је ни како је доспео ту ни куд иде ни како иде да се врати тамо где не зна како је доспео. Иде даље не зна и не види крај. Не зна штавише и не жели да зна не жели више ништа ама баш ништа нити жели нити жали осим можда да су откуцаји и

јецаји заувек престали и жали што нису. Откуцаји час слаби час јасни као да их доноси ветар а нигде ни дашка и јецаји час тихи час гласни.

3

Иде даље док не застане кад изнутра из дубине зачује ох како па реч коју не може да разазна ваљда да оконча кад никад дотад. Одмара се пре него што поново од не тако давно до тако давно да можда више никад а онда једва изнутра из дубине ох како и опет она реч која недостаје ваљда да оконча кад никад дотад. Како год било шта год било да оконча па опет зар није већ док је стајао тамо погнут једва из дубине опет па опет ох како нешто па опет зар није колико може да види већ тамо где никад дотад? Јер како може чак и неко такав као он кад се једном нашао на таквом месту да не задрхти од помисли да се поново нађе на том месту што он није учинио и да кад задрхти не потражи узалуд помоћ што се каже у помисли да кад је већ једном некако изашао одатле може опет некако да изађе одатле што он такође није учинио. А онда тамо све време тамо где никад дотад и докле год може да види где год да погледа кад дигне главу и отвори очи ни трага опасности ни трачка наде да може да се догоди да се икад извуче одатле. Је ли онда тада да покуша без обзира на све час у једном час у другом правцу или пак више није мрднуо што се могло догодити то јест могло се догодити да она реч која недостаје буде опомена као рецимо тужно или ружно у ком случају наравно упркос свему оно прво а у супротном наравно ово друго то јест да не мрда. И све тако и још горе све гора збрка малтене у глави док унутра у дубини није остало више ништа сем све слабијег ох да оконча. Није важно како ни где. Време и муку и ја или шта је да је. Ох све да оконча.

(1988)

Како рећи

Џоу Чајкину

лудост –
лудост после –
после –
како рећи –
лудост знајући ово –
све ово –
лудост знајући све ово –
с обзиром –
лудост с обзиром на све ово –
видевши –
лудост видевши све ово –
ово –
како рећи –
ово ово –
ово ово овде –
све ово ово овде –
лудост с обзиром на све ово –
видевши –
лудост видевши све ово ово овде –
после свега –
како рећи –
видети –
завирити –
тобож завирити –
хтети тобож завирити –-
лудост после свега хтети тобож завирити –
у шта –
како рећи –
и где –
лудост после свега хтети тобож завирити
у шта где –
где –
како рећи –
тамо –
тамо негде –
тамо негде даље –
далеко –
тамо негде даље далеко –
где се губи –
тамо негде даље далеко где се губи шта –
шта –
како рећи –
видевши све ово –
све ово ово –
све ово ово овде –

лудост после свега хтети видети шта –
завирити –
тобож завирити –
хтети тобож завирити –
тамо негде даље далеко где се губи шта –
лудост после свега хтети тобож завирити
тамо негде даље далеко где се губи шта –
шта –
како рећи –

како рећи

(1988)

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић



Скица за позоришни комад I

Самјуел Бекет



Улични угао. Рушевине.

А, *слепац, седи на склопивој столичици и струже по виолини. Поред њега, усправно, полуотворено коферче за виолину, на чијем врху стоји чанчић.*

А *престаје да струже, окреће главу ка десном порталу (гледано из публике), ослушкује.*

Пауза.

А: Уделите сиромаху, уделите сиромаху!

Пауза. Наставља да струже. Опет престаје, окреће главу ка десном порталу, ослушкује. Улази Б, *са десне стране, у инвалидским колицима која гура помоћу мотке. Зауставља се.*

А (*јетко*): Уделите сиромаху!

Пауза.

Б: Музика! (*Пауза*) Значи, ипак није био сан. Најзад. Ни привиђење, привиђења су нема, а богами, и ја занемим пред њима. (*Прође напред, застане, погледа у чанче. Хладно*): Јадник. (*Прође руком испред очију* А. *Исто онако хладно*): Јадник. (*Пауза*) Сад могу и да се вратим, мистерија је разрешена. (*Гурне колица уназад. Заустави се*) Или да се удружимо и живимо заједно до смрти. (*Пауза*) Шта кажете на то, Били, могу да вас зовем Били, као мог сина? (*Пауза*) Волите ли друштво, Били? (*Пауза*) Волите ли конзерве, Били?

А: Какве конзерве?

Б: Говеђе, Били, искључиво говеђе. Довољно да се преживи до лета, ако се добро пази. (*Пауза*) Не? (*Пауза*) И нешто кромпира, два-три кила. (*Па-

уза) Волите ли, кромпире, Били? (*Пауза*) Могли бисмо и да их пустимо да проклијају, а онда, у правом тренутку, треба само да их посадимо у земљу, могли бисмо чак и то да покушамо. (*Пауза*) Не? (*Пауза*) Ја бих изабрао место, а ви, ви бисте их посадили у земљу. (*Пауза*) Не?

Пауза.

А: Шта ради дрвеће?

Б: Тешко је рећи. Зима је, знате.

Пауза.

А: Је ли дан или ноћ?

Б: Ха... (*Гледа у небо*) Дан, ако баш хоћете... Наравно, нема сунца, иначе не бисте ни питали. (*Пауза*) Разумете ли шта хоћу да кажем? (*Пауза*) Јесте ли витални, Били, јесте ли сачували бар мало виталности?

А: А светлости?

Б:Има. (*Гледа у небо*) Да, светлости има, нема друге речи за то. (*Пауза*) Хоћете ли да вам је опишем? (*Пауза*) Хоћете ли да покушам да вам је некако дочарам, ту светлост?

А: Понекад ми се чини да остајем овде сву ноћ, свирајући и ослушкујући. Раније сам осећао кад пада мрак и спремао сам се. Паковао сам виолину и чанче и остало би ми још само да устанем кад ме она ухвати под руку.

Пауза.

Б: Она?

А: Моја жена. (*Пауза*. Жена. (*Пауза*) Али, сад...

Пауза.

Б: Сад?

А: Кад пођем не знам, ни кад дођем не знам, ни док сам овде не знам је ли дан или ноћ.

Б: Нисте одувек били такви. Шта вам се десило? Жене? Коцка? Бог?

А: Одувек сам овакав.

Б: Ма немојте!

А (*бесно*): Одувек сам овакав, чучим у мраку, стружем на виолини отрцану мелодију, изложен свакој алауџи!

Б (*бесно*): Имали смо и жене, а? Ви вашу да вас води под руку, а ја моју да ме увече вади из колица, и ујутру да ме смести у њих и изгура на улицу кад полудим. Не?

А: Богаљ? (*Пауза. Хладно*) Јадник.

Б: Постојао је само један проблем: полукружни окрет. Док сам се копрцао, често ми се чинило да би ми било лакше и брже да идем право напред, и да обиђем круг око света. Све док нисам схватио да могу да возим и у рикверц. (*Пауза*). Рецимо, налазим се у А. (*Пође мало напред, па се заустави*) Идем до Б. (*Пође мало уназад*) И враћам се у А. (*Одушевљено*) Права линија! Празан простор! (*Пауза*) Почињем ли помало да вам враћам елан?

А: Понекад чујем кораке. Гласове. Помислим, враћају се, неки се враћају, да опет покушају да живе овде, или да нађу нешто што су заборавили, или некога кога су оставили.

Б: Да се врате! Ко би пожелео да се врати

овде? (*Пауза*) Зар их нисте дозивали? (*Пауза*) Викали? (*Пауза*) Не?

А: Ви ништа нисте приметили?

Б: Ха, чујте, приметио... Седим тамо, у склоништу, у мраку, двадесет три од двадесет четири сата. (*Бесно*) Шта бисте хтели да приметим? (*Пауза*) Мислите ли да бисмо се добро слагали, сад кад ме већ помало познајете?

А: Говеђе, кажете?

Б: Апропо, од чега сте живели... све ово време? Мора да сте гладни као вук.

А: Нађе се понегде понешто.

Б: За јело?

А: С времена на време.

Б: Што нисте просто пустили да умрете?

А: Све у свему, имао сам среће. Неки дан сам натрапао на врећу ораха.

Б: Ма немојте!

А: Џачић, пун ораха, насред пута.

Б: Да, добро, али... што просто не дигнете руке и не умрете?

А: Помишљао сам и на то.

Б (*изнервиран*): Али, то не чините!

А: Нисам довољно несрећан. (*Пауза*) То је одувек и била моја несрећа, несрећан, али не довољно.

Б: Али, мора да сте сваки дан све несрећнији, бар помало.

А (*бесно*): Никад довољно!

Пауза.

Б: Ако мене питате, створени смо један за другог.

А (*гест разумевања*): На шта сад личи све ово?

Б: Ха, знате... Ја вам никад не идем далеко, промувам се мало испред врата. Први пут долазим довде.

А: Али, гледате око себе?

Б: Не, не.

А: После онолико сати мрака ви не...

Б (*изнервиран*): Не! (*Пауза*) Наравно, ако ви желите да гледам око себе, гледаћу. А ако будете хтели да ме гурате, трудићу се да вам описујем призоре, како шта наиђе.

А: Хоћете да кажете да ћете ме водити? Да се више не могу изгубити?

Б: Баш тако. Говорићу вам, полако, Били, идемо право на гомилу ђубрета, окрените се полукружно и гурајте лево кад вам будем рекао.

А: Учинили бисте то!

Б (*користећи предност*): Полако, Били, полако, тамо у јарку видим једну округлу конзерву, може бити да је чорба, или пасуљ!

А: Пасуљ!

Пауза.

Б: Почињем да вам се допадам? (*Пауза*) Или сам само уобразио?

А: Пасуљ! (*Устаје, оставља виолину и гудало на столичицу и, пипајући ру-*

ком, пође ка колицима) Где сте?

Б: Овде сам, драги мој. (А *се докопа колица и почне бесомучно да гура*) Станите!

А (*и даље гура*): Лако је! Баш је лако!

Б: Станите! (*Млати мотком иза себе.* А *пушта колица, устукне. Пауза.* А, *пипајући руком испред себе, покушава да се врати до своје столичице. Укочи се, изгубљен*) Опростите ми! (*Пауза*) Опростите ми, Били!

А: Где сам? (*Пауза*) Где сам био?

Б: Сад сам га изгубио. Таман сам почео да му се допадам и одмах сам га млатнуо. Побећи ће ми. Никад га више нећу видети. Никад више никога нећу видети. Више никад нећемо чути људски глас.

А: Зар га се нисте наслушали? Кукњава, увек иста кукњава, од колевке до гроба.

Б (*цвили*): Учините ми нешто, пре него што одете!

А: Ево! Чујете ли? (*Пауза. Плачљиво*): Не могу да одем! (*Пауза*) Чујете ли?

Б: Не можете да одете?

А: Не могу да одем без мојих ствари.

Б: За шта вам служе?

А: Ни за шта.

Б: А не можете да одете без њих?

А: Не могу. (*Поново почиње да пипка около и укочи се*) На крају ћу их ипак наћи. (*Пауза*) Или ћу отићи, ко зна колико далеко од њих.

Поново почиње да пипка око себе.

Б: Наместите ми ћебе, зебе ми стопало. (А *се укочи.* Учинио бих ја то и сам, али би предуго трајало. (*Пауза*) Учините ми то, Били. (*Пауза*) Онда бих могао да се вратим кући, да се завучем у мој стари ћошак и да кажем... Видео сам човека, последњи пут, млатнуо сам га, а он ми је помогао. (*Пауза*) Да нађем у срцу последње дроњке љубави и да умрем помирен са рођеном врстом. (*Пауза*) Што тако буљите у мене? (*Пауза*) Рекао сам нешто што није требало? (*Пауза*) Где ће ми душа?

А *иде према њему пипкајући око себе.*

А: Лупите нечим.

Б *лупа.* А *пипка, укочи се.*

Б: Ни мирис не осећате?

А: Свуда је исти смрад. (*Пружа руку*) Јесте ли ми на дохват руке?

Стоји непомично, испружене руке.

Б: Чекајте, нећете ваљда да ми учините услугу бесплатно? (*Пауза*) Мислим, без икаквих услова? (*Пауза*) Господе боже!

Пауза. Пружа руку А *и привлачи га себи.*

А: Ваше стопало?

Б: Шта?

А: Рекли сте стопало.

Б: Да сам само знао! (*Пауза*) Да, стопало, ушушкајте га. (А *се сагиње, пипкајући*) Клекните, клекните, биће вам лакше. (*Помаже му да клекне на право место*) Ту.

А (*изнервиран*): Ма, пустите ме! Хоћете да вам помогнем, а држите ми руку! (Б *га пусти.* А *нешто петља испод ћебета*) Имате само једну ногу?

Б: Само једну.

А: А друга?

Б: Распадала се, па су ми је отфикарили.

А *ушушка стопало.*

А: Ваља ли овако?

Б *се сагиње да види.*

Б: Мало чвршће (А *још мало прилегне*) Какве ви руке имате! (*Пауза*)

А (*пипкајући ка грудима* Б): Је ли све остало ту?

Б: Сад можете да устанете и да ми тражите услугу.

А: Је ли све остало ту?

Б: Остало? Ништа друго ми нису отфикарили, ако сте то мислили.

Рука А, *и даље пипкајући, стиже до лица, укочи се.*

А: Је ли вам ово лице?

Б:Хм... Јесте. (*Пауза*) Шта бисте ви хтели? (*Прсти* А *лутају, укоче се*) То? То ми је кврга.

А: Црвена?

Б: Љубичаста. (А *опипава квргу, и даље клечи*) Какве ви руке имате!

Пауза.

А: Је ли још дан?

Б: Дан? (*Гледа у небо*) Ако баш хоћете. (*Гледа*) Нема друге речи.

А: Зар неће ускоро вече?

Б *гледа у небо.*

Б: Дан... Ноћ... (*Гледа*) Понекад ми се учини да је земља престала да се окреће, једног дана, без имало сунца, у сред зиме, у вечерњем сивилу. (*Нагиње се према* А, *продрма га*) Хајдете, Били, на ноге, почињете да ме збуњујете.

А: Има ли игде траве?

Б: Не видим је.

А (*упорно*): Нигде нема зеленила?

Б: Помало маховине. (*Пауза.* А *склопи руке на ћебету и спусти на њих главу*) Господе боже! Нећете ваљда и да се молите!

А: Нећу.

Б: Ни да плачете!

А: Не. (*Пауза*) Могао бих заувек да останем овако, с главом на коленима старца.

Б: Колену. (*Грубо га дрмуса*) Ама, устајте!

А се само још удобније смести.

А: Какав мир! (Б *га грубо одгурне.* А *падне „на све четири". Пауза*) Дора ми је, у дане кад бих слабо зарадио, говорила: Ти и твоја харфа! Боље би ти било да баућаш четвороношке, с очевим ордењем окаченим о гузицу и касицом-прасицом око врата. Ти и твоја харфа! Шта ти мислиш, ко си? Терала ме је да спавам на поду. (*Пауза*)

уза) Волите ли, кромпире, Били? (*Пауза*) Могли бисмо и да их пустимо да проклијају, а онда, у правом тренутку, треба само да их посадимо у земљу, могли бисмо чак и то да покушамо. (*Пауза*) Не? (*Пауза*) Ја бих изабрао место, а ви, ви бисте их посадили у земљу. (*Пауза*) Не?

Пауза.

А: Шта ради дрвеће?

Б: Тешко је рећи. Зима је, знате.

Пауза.

А: Је ли дан или ноћ?

Б: Ха... (*Гледа у небо*) Дан, ако баш хоћете... Наравно, нема сунца, иначе не бисте ни питали. (*Пауза*) Разумете ли шта хоћу да кажем? (*Пауза*) Јесте ли витални, Били, јесте ли сачували бар мало виталности?

А: А светлости?

Б:Има. (*Гледа у небо*) Да, светлости има, нема друге речи за то. (*Пауза*) Хоћете ли да вам је опишем? (*Пауза*) Хоћете ли да покушам да вам је некако дочарам, ту светлост?

А: Понекад ми се чини да остајем овде сву ноћ, свирајући и ослушкујући. Раније сам осећао кад пада мрак и спремао сам се. Паковао сам виолину и чанче и остало би ми још само да устанем кад ме она ухвати под руку.

Пауза.

Б: Она?

А: Моја жена. (*Пауза*. Жена. (*Пауза*) Али, сад...

Пауза.

Б: Сад?

А: Кад пођем не знам, ни кад дођем не знам, ни док сам овде не знам је ли дан или ноћ.

Б: Нисте одувек били такви. Шта вам се десило? Жене? Коцка? Бог?

А: Одувек сам овакав.

Б: Ма немојте!

А (*бесно*): Одувек сам овакав, чучим у мраку, стружем на виолини отрцану мелодију, изложен свакој алауџи!

Б (*бесно*): Имали смо и жене, а? Ви вашу да вас води под руку, а ја моју да ме увече вади из колица, и ујутру да ме смести у њих и изгура на улицу кад полудим. Не?

А: Богаљ? (*Пауза. Хладно*) Јадник.

Б: Постојао је само један проблем: полукружни окрет. Док сам се копрцао, често ми се чинило да би ми било лакше и брже да идем право напред, и да обиђем круг око света. Све док нисам схватио да могу да возим и у рикверц. (*Пауза*). Рецимо, налазим се у А. (*Пође мало напред, па се заустави*) Идем до Б. (*Пође мало уназад*) И враћам се у А. (*Одушевљено*) Права линија! Празан простор! (*Пауза*) Почињем ли помало да вам враћам елан?

А: Понекад чујем кораке. Гласове. Помислим, враћају се, неки се враћају, да опет покушају да живе овде, или да нађу нешто што су заборавили, или некога кога су оставили.

Б: Да се врате! Ко би пожелео да се врати

овде? (*Пауза*) Зар их нисте дозивали? (*Пауза*) Викали? (*Пауза*) Не?

А: Ви ништа нисте приметили?

Б: Ха, чујте, приметио... Седим тамо, у склоништу, у мраку, двадесет три од двадесет четири сата. (*Бесно*) Шта бисте хтели да приметим? (*Пауза*) Мислите ли да бисмо се добро слагали, сад кад ме већ помало познајете?

А: Говеђе, кажете?

Б: Апропо, од чега сте живели... све ово време? Мора да сте гладни као вук.

А: Нађе се понегде понешто.

Б: За јело?

А: С времена на време.

Б: Што нисте просто пустили да умрете?

А: Све у свему, имао сам среће. Неки дан сам натрапао на врећу ораха.

Б: Ма немојте!

А: Џачић, пун ораха, насред пута.

Б: Да, добро, али... што просто не дигнете руке и не умрете?

А: Помишљао сам и на то.

Б (*изнервиран*): Али, то не чините!

А: Нисам довољно несрећан. (*Пауза*) То је одувек и била моја несрећа, несрећан, али не довољно.

Б: Али, мора да сте сваки дан све несрећнији, бар помало.

А (*бесно*): Никад довољно!

Пауза.

Б: Ако мене питате, створени смо један за другог.

А (*гест разумевања*): На шта сад личи све ово?

Б: Ха, знате... Ја вам никад не идем далеко, промувам се мало испред врата. Први пут долазим довде.

А: Али, гледате око себе?

Б: Не, не.

А: После онолико сати мрака ви не...

Б (*изнервиран*): Не! (*Пауза*) Наравно, ако ви желите да гледам око себе, гледаћу. А ако будете хтели да ме гурате, трудићу се да вам описујем призоре, како шта наиђе.

А: Хоћете да кажете да ћете ме водити? Да се више не могу изгубити?

Б: Баш тако. Говорићу вам, полако, Били, идемо право на гомилу ђубрета, окрените се полукружно и гурајте лево кад вам будем рекао.

А: Учинили бисте то!

Б (*користећи предност*): Полако, Били, полако, тамо у јарку видим једну округлу конзерву, може бити да је чорба, или пасуљ!

А: Пасуљ!

Пауза.

Б: Почињем да вам се допадам? (*Пауза*) Или сам само уобразио?

А: Пасуљ! (*Устаје, оставља виолину и гудало на столичицу и, пипајући ру-*

ком, пође ка колицима) Где сте?

Б: Овде сам, драги мој. (А *се докопа колица и почне бесомучно да гура*) Станите!

А (*и даље гура*): Лако је! Баш је лако!

Б: Станите! (*Млати мотком иза себе.* А *пушта колица, устукне. Пауза.* А, *пипајући руком испред себе, покушава да се врати до своје столичице. Укочи се, изгубљен*) Опростите ми! (*Пауза*) Опростите ми, Били!

А: Где сам? (*Пауза*) Где сам био?

Б: Сад сам га изгубио. Таман сам почео да му се допадам и одмах сам га млатнуо. Побећи ће ми. Никад га више нећу видети. Никад више никога нећу видети. Више никад нећемо чути људски глас.

А: Зар га се нисте наслушали? Кукњава, увек иста кукњава, од колевке до гроба.

Б (*цвили*): Учините ми нешто, пре него што одете!

А: Ево! Чујете ли? (*Пауза. Плачљиво*): Не могу да одем! (*Пауза*) Чујете ли?

Б: Не можете да одете?

А: Не могу да одем без мојих ствари.

Б: За шта вам служе?

А: Ни за шта.

Б: А не можете да одете без њих?

А: Не могу. (*Поново почиње да пипка около и укочи се*) На крају ћу их ипак наћи. (*Пауза*) Или ћу отићи, ко зна колико далеко од њих.

Поново почиње да пипка око себе.

Б: Наместите ми ћебе, зебе ми стопало. (А *се укочи*. Учинио бих ја то и сам, али би предуго трајало. (*Пауза*) Учините ми то, Били. (*Пауза*) Онда бих могао да се вратим кући, да се завучем у мој стари ћошак и да кажем... Видео сам човека, последњи пут, млатнуо сам га, а он ми је помогао. (*Пауза*) Да нађем у срцу последње дроњке љубави и да умрем помирен са рођеном врстом. (*Пауза*) Што тако буљите у мене? (*Пауза*) Рекао сам нешто што није требало? (*Пауза*) Где ће ми душа?

А *иде према њему пипкајући око себе.*

А: Лупите нечим.

Б *лупа*. А *пипка, укочи се.*

Б: Ни мирис не осећате?

А: Свуда је исти смрад. (*Пружа руку*) Јесте ли ми на дохват руке?

Стоји непомично, испружене руке.

Б: Чекајте, нећете ваљда да ми учините услугу бесплатно? (*Пауза*) Мислим, без икаквих услова? (*Пауза*) Господе боже!

Пауза. Пружа руку А *и привлачи га себи.*

А: Ваше стопало?

Б: Шта?

А: Рекли сте стопало.

Б: Да сам само знао! (*Пауза*) Да, стопало, ушушкајте га. (А *се сагиње, пипкајући*) Клекните, клекните, биће вам лакше. (*Помаже му да клекне на право место*) Ту.

А (*изнервиран*): Ма, пустите ме! Хоћете да вам помогнем, а држите ми руку! (Б *га пусти.* А *нешто петља испод ћебета*) Имате само једну ногу?

Б: Само једну.

А: А друга?

Б: Распадала се, па су ми је отфикарили.

А *ушушка стопало.*

А: Ваља ли овако?

Б *се сагиње да види.*

Б: Мало чвршће (А *још мало прилегне*) Какве ви руке имате! (*Пауза*)

А (*пипкајући ка грудима* Б): Је ли све остало ту?

Б: Сад можете да устанете и да ми тражите услугу.

А: Је ли све остало ту?

Б: Остало? Ништа друго ми нису отфикарили, ако сте то мислили.

Рука А, *и даље пипкајући, стиже до лица, укочи се.*

А: Је ли вам ово лице?

Б:Хм... Јесте. (*Пауза*) Шта бисте ви хтели? (*Прсти* А *лутају, укоче се*) То? То ми је кврга.

А: Црвена?

Б: Љубичаста. (А *опипава квргу, и даље клечи*) Какве ви руке имате!

Пауза.

А: Је ли још дан?

Б: Дан? (*Гледа у небо*) Ако баш хоћете. (*Гледа*) Нема друге речи.

А: Зар неће ускоро вече?

Б *гледа у небо.*

Б: Дан... Ноћ... (*Гледа*) Понекад ми се учини да је земља престала да се окреће, једног дана, без имало сунца, у сред зиме, у вечерњем сивилу. (*Нагиње се према* А, *продрма га*) Хајдете, Били, на ноге, почињете да ме збуњујете.

А: Има ли игде траве?

Б: Не видим је.

А (*упорно*): Нигде нема зеленила?

Б: Помало маховине. (*Пауза.* А *склопи руке на ћебету и спусти на њих главу*) Господе боже! Нећете ваљда и да се молите!

А: Нећу.

Б: Ни да плачете!

А: Не. (*Пауза*) Могао бих заувек да останем овако, с главом на коленима старца.

Б: Колену. (*Грубо га дрмуса*) Ама, устајте!

А се само још удобније смести.

А: Какав мир! (Б *га грубо одгурне.* А *падне „на све четири“. Пауза*) Дора ми је, у дане кад бих слабо зарадио, говорила: Ти и твоја харфа! Боље би ти било да бауљаш четвороношке, с очевим ордењем окаченим о гузицу и касицом-прасицом око врата. Ти и твоја харфа! Шта ти мислиш, ко си? Терала ме је да спавам на поду. (*Пауза*)

Шта сам мислио... ко сам... (*Пауза*) Ха, то... никад нисам могао... (*Пауза. Устане*) Никад... (*Почиње да опипава. Укочи се, ослушкује. Пауза*) Кад год слушам довољно дуго, увек је чујем, затрепери једна жица.

Б: Твоја харфа? (*Пауза*) Откуд сад харфа?

А: Некад сам имао харфицу. Ћутите и пустите ме да слушам.

Пауза.

Б: Хоћете ли дуго тако?

А: Сатима могу да стојим слушајући све могуће звуке.

Слушају.

Б: Какве звуке?

А: Не знам шта је то.

Слушају.

Б: Видим је. (*Пауза*) Видим...

А (*молећиво*): Зар нећете ућутати?

Б: Нећу! (А *се ухвати за главу*) Видим је, јасно је видим, тамо на столици. (*Пауза*) Шта ако је узмем, Били, и побегнем с њом? (*Пауза*) А, Били, шта бисте рекли на то? (*Пауза*) Можда би се једног дана неки други старац извукао из своје рупе, дошао и затекао вас како свирате усну хармонику. Њему бисте причали о томе како сте некад имали виолиницу. (*Пауза*) А, Били? (*Пауза*) Или бисте певали. (*Пауза*) А, Били, шта бисте рекли на то? (*Пауза*) Крештали бисте овде на ветрометини, усред зиме, пошто бисте изгубили своју хармоничицу. (*Боцка га мотком у леђа*) А, Били?

А се нагло окрене, шчепа крај мотке и истргне је из руку Б.

Превео
Милојко Кнежевић



Скица за позоришни комад II

Самјуел Бекет



У дну позорнице, на средини, отворен, висок двокрилни прозор кроз који се види блиставо ведро ноћно небо. Месец се не види.

На просценијуму, лево (гледано из публике), подједнако удаљен од зида и од осе прозора, сточић са столицом. На столу, угашена радна лампа и ташна препуна докумената.

Десно, симетрично постављен, исти такав сто са столицом. На њему је само угашена радна лампа.

Испред прозора, на његовој левој страни, леђима окренут позорници, стоји Ц.

Дуга пауза.

Улази А, *седа за сто на десној страни, леђима окренут зиду. Пауза. Пали лампу. Вади џепни сат, погледа га и одложи на сто. Пауза. Гаси лампу.*

Дуга пауза.

Улази Б. *Седа за сто на левој страни, леђима окренут зиду. Пауза. Пали лампу, отвара ташну и изручи све из ње на сто. Подиже главу, угледа* А.

Б: Ту си!

А: Шшшшш! Угаси. (*Б гаси. Дуга пауза. Тихо*) Каква ноћ! (*Дуга пауза. Замишљено, као за себе*) И даље ми није јасно. (*Пауза*) Шта ће њему наше услуге. (*Пауза*) Таквом човеку. (*Пауза*) И зашто му их чинимо бесплатно. (*Пауза*) Овакви људи. (*Пауза*) Ко зна. (*Пауза*) Ма... (*Пауза. Гаси лампу*) Хоћемо ли? (Б *пали своју лампу, претура по папирима*) Оно најважније. (Б *тражи*) Резимирамо и бришемо. (Б *и даље тражи*) Спреман?

Б: Крај.

А: Слушамо.

Б: Нек скочи.

А: Кад?

Б: Одмах.

А: Одакле?

Б: Може и одавде. Три до три и по метра по спрату, све заједно... неких двадесет пет.

Пауза.

А: А смео сам се заклети да нисмо више од шестог. (*Пауза*) Не ризикује ништа?

Б: Треба само да падне на гузицу, као што је и живео. Кичма пукне и утроба се разлети.

Пауза. А *устаје, оде до прозора, нагне се напоље, гледа доле. Пауза. Усправи се, посматра небо. Пауза. Враћа се на место.*

А: Пун месец.

Б: Не баш. Сутра.

А *вади џепни календар.*

А: Који је данас?

Б: Двадесет четврти. Сутра двадесет пети.

А (*листајући календар*): Деветнаести... двадесет други... двадесет четврти... (*Чита*) Госпа помоћница. Пун месец. (*Враћа календар у џеп*) Рекли смо, дакле... шта смо оно рекли... да скочи. То смо закључили, је ли тако?

Б: Посао, породица, трећа отаџбина, же-

нске, финансије, уметност и природа, савест, здравље, смештај, Бог и људи, све чиста пропаст.

Пауза.

А (*замишљено*): Је ли то разлог? (*Пауза*) Је ли то разлог? (*Пауза*) А смисао за хумор? За меру?

Б: Преоптерећеност.

Пауза.

А: Да нисмо ми нешто погрешили?

Б (*са индигнацијом*): Користили смо најпоузданије изворе. Све смо ставили на вагу, и то двапут, контролисали, проверавали. Свака реч је овде (*маше свежњем папира*) као челик. Чврсто као катедрала. (*Тресне папирима о сто. Папири се разлете по поду*) Јеби га!

Скупља папире. А подигне своју лампу са стола и осветли му да боље види, па је поново врати на сто.

А: Што се смештаја тиче, виђали смо и горе. (*Окреће се према прозору*) Штавише, леп видик. (*Пауза*) Је ли оно што видимо Јупитер?

Пауза.

Б: Где?

А: Гаси! (*Гасе лампе*) Мора бити он.

Б (*изнервиран*): Ма, где?

А (*изнервиран*): Ено, тамо. (Б *истеже врат напред-назад, е да га угледа)* Тамо, десно, у ћошку.

Пауза.

Б: Ма, није... оно трепери.

А: Па, шта је онда?

Б (*равнодушно*): Не знам. Сиријус. (*Пали лампу*) Дакле? Радимо или се зезамо? (А *пали лампу*) Заборављаш да ово није његов стан. Само чува мачку. На крају месеца, тутањ, на шлеп. (*Пауза. Гласније*) Заборављаш да ово није његово.

А (*љут*): Заборављам, заборављам! А он, он не заборавља? (*Са жаром*) Али, то нас и спасава!

Б (*тражи нешто по својим папирима*): Сећања... сећања... (*Узима један папир*) Цитирам: „Слоновско за тешке бруке, врапчије за лирске звуке". Сведочење господина Свела, оргуљаша из Ситона, породичног пријатеља.

Пауза.

А (*жалосно*): Тстстс!

Б: Цитирам: „На питање које му је постављено тим поводом" – отворена заграда – „(раздвајање од постеље)" – затворена заграда – „о погоршању наших односа, успео је да наведе само пет-шест побачаја који су помрачили – отворена заграда – „(ох, без моје кривице!)" – затворена заграда – „прве године нашег брака, и вето које сам коначно морала да ставим" – отворена заграда – „(ох, тешка срца!)" – затворена заграда – „на све што мирише на секс. А о нашим срећним тренуцима" – отворена заграда – „(јер, било је и таквих, неизбежно... рецимо, сећам се кад смо се први пут заклели на љубав, под дивљим багремовима у Вутон-Басету, или првих четврт сата прве брачне ноћи у Литлстоуну на мору... или, најзад, првих ноћи пробдевених уз петролејку у нашем гнездашцу у Трговачкој" – затворена заграда – „ни речи". Сведочење госпође Аспазије Бад-Крокер, регистроване конфекционарке дугмади на кућној адреси, у Улици Трговачкој.

А (*са жаљењем*): Тстстс!

Б: Цитирам и даље: „Из нашег националног епа знао је само она места која говоре о тешким поразима, што га, међутим, није спречило да освоји утешну награду и стипендију на такмичењу из тог предмета". Сведочење господина Пиберија из Дипинг Фенса, баштована у јавној служби и породичног пријатеља. (*Пауза*) „У нашој породици није канула ниједна суза – Бог нам је сведок да су текле потоцима – а да није ухваћена и брижљиво сачувана у том неисцрпном резервоару туге, све с датумом, сатом и поводом, док се свака радост – срећом, било их је мало – напротив, распадала у њему, бесповратно, као да ју је нешто појело." Сведочење покојне госпође Дарси-Крокер, списатељице. (*Пауза*) Хоћеш још?

А: Доста.

Б: Цитирам: „Кад бисте га чули како говори о свом животу, после пар чашица, помислили бисте да је живео у самом паклу. Ваљали смо се од смеха. Направио сам од тога једну тачку која је одлично ишла". Сведочење господина Мура, драмског уметника, комичара, по сећању породичне пријатељице, удовице Мериведер-Мур из Номора.

Пауза.

А (*потресен*): Тстстс! (*Пауза*) Тстстс!

Б: Видиш. (*Значајно*) Ово овде није његово, и он то одлично зна.

Пауза.

А: Да видимо сад позитивне елементе.

Б: Позитивне? Мислиш оне који би га могли навести на помисао... (*оклева, а онда одједном прасне*)... да би се некад нешто могло променити? А? То хоћеш? (*Пауза. Мирније*) Тога нема.

А (*молећиво*): Ма има, има, у томе и јесте драж свега овога.

Пауза. Б *претура по својим папирима*.

Б (*диже главу*): Извини, Бертранде. (*Пауза. Тражи. Диже главу*) Не знам шта ми је. (*Пауза. Тражи. Диже главу*) Нешто сам се смео. (*Пауза. Претура по папирима*) Има... можда... оно са томболом. Сећаш се?

А: Не.

Б (*чита*): „Двеста листића... главни добитак, првокласан ручни сат... од масивног злата, са жигом, 19 карата, чудо прецизности, показује датуме, сате, минуте, секунде, супер-шик, несаломива опруга, механизам са 19 рубина, отпоран на удар, антимагнетик, не пропушта ваздух, не пропушта воду, не рђа, не навија се, са уграђеном малом секундаром, Швајцарац, каиш – змијска кожа, де лукс."

А: Видиш! Шта сам ти рекао? Ма и трачак наде. Сама помисао да се срећа може променити. Ма, знао сам да је сачувао бар искру!

Б: Невоља је у томе што није он купио тикет. Неко му га је дао. Заборављаш.

А (*изнервиран*): Заборављам, заборављам! А он, он не... (*Пауза*) Па, бар га је сачувао?

Б: Ако се тако може рећи.

А: Па, бар га је прихватио. (*Пауза*) Није га одбио.

Б: Цитирам: „Последњи пут сам га видео кад сам ишао у Пошту да подигнем неки чек. Седео је на једном од оних камених стубића, повезаних ланцима, што спречавају возила да закрче поштански пролаз... леђима окренут Томпсоновом заводу. Не бисте му орах из руке узели. Пресамићен, с рукама на коленима, раскречених ногу, погнуте главе, па сам помислио да повраћа. Али, кад сам пришао ближе, утврдио сам да просто посматра псеће говно пред собом. Кад сам поменуто мало померио врхом кишобрана, видео сам да погледом прати његово кретање и фиксира предмет на његовој новој локацији. И то у три по подне, молићу лепо! Признајем да нисам имао храбрости ни да му кажем добар дан, био сам потресен. Само сам му у џепић спустио тикет од томболе до кога ми није било нарочито стало, и без речи му пожелео срећу. Кад сам, два сата касније, изашао из Поште, пошто сам уновчио чек, још је био на истом месту, у истој пози. Понекад се питам да ли је, уопште, још жив“. Сведочење господина Фекмана, овлашћеног књиговође и пријатеља у добру и злу.

Пауза.

А: Откад је то?

Б: Скорашње.

А: Звучи као нека давна, давна успомена. (*Пауза*) Ништа друго?

Б (*загледа папире*): Хм... ситнице... остарела тетка без наследника... незавршена дописна партија шаха са неким у Тасманији... неугашена нада да ће доживети да види истребљење врсте... непотпуно угушене књижевне амбиције... задњица неке продавачице млека и млечних производа из Улице Ватерло... видиш, све тако нешто.

Пауза.

А: Вечерас се пакујемо, зар не?

Б: Сто посто. Сутра смо у Сент Едмондсу.

А (*тужно*): Нећемо га ничему научити. Још мало и отићи ћемо заувек а да ништа нисмо додали ономе што је већ знао.

Б: Није знао за сва ова сведочења. То га мора докусурити.

А: Можда и не мора. (*Пауза*) Имаш ли ишта ту. (*Папири*) Битно је. (*Папири*) Нешто што је он сам изговорио... као да се нечег сећам...

Б (*папири*): Под ставком „У поверењу“, да видимо... (*Смеје се*) Мршаво поглавље. (*Папири*) У поверењу... у поверењу... Аха!

А (*нестрпљиво*): Шта има?

Б (*чита*): „Главобоље... ослабљен вид... безразложан страх од змија“... нема ту ништа за нас... „тумори... патолошки страх од птица певачица... поремећен слух... потреба за нежношћу“... Ево га... „унутрашња празнина... стидљив по природи...“ Аха! Слушај ово: „Болесно осетљив на туђе мишљење...“ (*Диже главу*) Видиш!

А (*тужно*): Тстстс!

Б: Да ти прочитам тај део. (*Чита*) „Болесно осетљив на туђе мишљење...“ (*Лампа му се угаси, сама од себе*) Опа! Цркла сијалица! (*Лампа се упали*) Види, није! Мора да је ослабио контакт. (*Загледа лампу, истеже кабл*) Превијен кабл, сад ће бити у реду. (*Чита*) „Болесно осетљив...“ (*Лампа се угаси*) Па, јебем ти...!

А: Продрмај је мало. (Б *дрма лампу. Лампа се упали*) Видиш! То је штос који сам научио у извиђачима.

Пауза.

Б, А (*углас*): „Болесно осетљив...“

А: Не дирај сто.

Б: Шта?

А: Не дирај сто. Ако је контакт, довољан је и најмањи додир.

Б: Ма немој! А папири?

А: Па добро, али пази...

Б (*пошто је одмакао столицу мало уназад*): „Болесно осетљив...“ (*Лампа се угаси.* Б *тресне песницом о сто. Лампа се упали. Пауза.*)

А: Чудна ствар, електрицитет.

Б (*чита убрзано*): „Болесно осетљив на туђе мишљење, у сваком тренутку, хоћу рећи, кад год и док год мислим на то...“ (*Прекинувши читање*) Какав Лапонац!

А (*нервозно*): Не прекидај! Не прекидај!

Б: „... док год мислим на то, па какво год било, хоћу рећи и ако ми га је било пријатно чути и, напротив, ако ме је заболело, а заправо...“ (*Престаје да чита*) Јебо те! Где је глагол?

А: Какав глагол?

Б: Главни глагол!

А: Дижем руке.

Б: Чекај да нађем глагол, да прескочимо све ове глупости између. (*Тражи*) „...било да сам... макар ми се“ – Исусе! – „премда... мада...“ – Христе! Аха! Имам га – „Био сам, нажалост, неспособан“ – Ту смо!

А: Како сад гласи?

Б (*свечано*): „Болесно осетљив на туђе мишљење, у сваком тренутку“... – глупости, глупости, глупости – „био сам, нажалост, неспособан...“

Лампа се угаси. Дуга пауза.

А: Хоћеш да заменимо места? (*Пауза*) Разумеш шта хоћу да кажем? (*Пауза*) Да ти са папирима пређеш овамо, а ја тамо. (*Пауза*) Дај, не цмиздри, Морван, то нам ништа неће помоћи.

Б: Нерви! Нерви! Ах, само да сам двадесет година млађи, окончао бих ове муке.

А: Шшшш! Не говори такве глупости. Чак ни пријатељима.

Пауза.

Б: Могу ли да дођем код тебе? (*Пауза*) Треба ми људска топлина.

Пауза.

А (*хладно*): Како хоћеш. (Б *устане и крене у правцу* А) Па, бар понеси папире. (Б *се врати, узме папире и ташну, поново приђе* А, *спусти папире и ташну на његов сто, остане да стоји. Пауза*) Хоћеш да те узмем у крило?

Пауза. Б *се врати до свог стола, узме столицу, поново приђе* А *и стане крај његовог стола, са столицом у рукама.*

Пауза.

Б (*снебива се*): Да седнем крај тебе? (*Гледају се*) Не? (*Пауза. Тужно*) Па добро... преко пута. (*Седне наспрам А, гледа га. Пауза*) Настављамо ли?

А (*самоуверено*): Да завршимо, па на спавање.

Б *претура по папирима.*

Б: Узећу лампу. (*Привуче је себи*) Ваљда ће издржати. Шта бисмо нас двојица у мраку? (*Пауза*) Имаш шибицу?

А: Увек! (*Пауза*) Шта бисмо у мраку? Отишли бисмо до прозора, на светло звезда. (*Друга лампа се упали, сама од себе*) То јест, ти би отишао... сам.

Б (*живо*): А, не, сам нипошто!

А: Дај ми један папир. (Б *му додаје папир*) Угаси лампу. (Б *гаси*) О, твоја се опет упалила! (Б *се окреће да види*) Иди, угаси је.

Б: Мени је овај гег већ досадио.

А: Баш зато. Иди, угаси је.

Б *устане, оде до свог стола, угаси лампу. Пауза.*

Б: Шта сад да радим? Да упалим?

А: Врати се овамо.

Б: Па, упали онда! Ништа не видим.

А *пали.* Б *се врати и седне наспрам* А. А *угаси, устане. Са папиром у руци оде до прозора, стане, гледа небо. Пауза.*

А: Кад помислиш да је све то сагоревање честица! Сва та чаролија! (*Нагне се над папир и чита, некако оклевајући*)

„Са десет година први пут бежи од куће, враћају га сутрадан, укор, опроштај.“ (*Пауза*) „Са петнаест, други пут бежи од куће, враћају га после осам дана, батине, опроштај.“ (*Пауза*) „Са седамнаест, трећи пут бежи од куће, враћа се, подвијеног репа, после шест месеци, кућни притвор, опроштај.“ (*Пауза*) „Са седамнаест, последњи пут бежи од куће, враћа се четвороношке, после годину дана, избачен из куће, опроштено му.“

Пауза. Примиче се до самог прозора, да види лице Ц, приморан да се нагне мало напоље, тако да му леђа висе над пономом.

Б: Пази!

Дуга пауза. Нико не мрда.

А (*тужно*): Тстстс! (*Усправи се*) Упали! (Б *пали,* А *се врати до свог стола, седне, пружи папир* Б *који га прихвата*) Не иде баш лако, али ближимо се крају.

Б: Како изгледа?

А: Не баш најбоље.

Б: Има ли још онај смешак на лицу?

А: Ваљда.

Б: Како то мислиш, ваљда? Зар га ниси управо видео?

А: У том тренутку га није имао.

Б (*задовољно*): Аха! (*Пауза*) Никад ми није било јасно шта ће му тај смешак. А очи? И даље избечене?

А: Затворене.

Б: Затворене!

А: Ма, само да ме не би видео. Мора да их је опет отворио. (*Пауза. Бесно*) Мораш да их надгледаш двадесет четири сата, нон-стоп! И то недељу дана! А да не знају!

Пауза.

Б: Чини ми се да га имамо.

А (*нестрпљиво*): Ајмо, ајмо, тапкамо у месту... терај даље!

Б тражи, налази папир.

Б (*чита, најбрже што може*): „Болесно осетљив на туђе мишљење у сваком тренутку“ – глупости, глупости, глупости – „био сам, нажалост, неспособан да о томе мислим дуже од десет, највише петнаест минута, то јест, таман колико ми је требало да га сварим. После тога, као да ми нико није ништа рекао.“ (*Пауза*) Ај, ај, ај!

А (*задовољно*): Видиш! (*Пауза*) Где је то рекао?

Б: У једном, по свему судећи, непослатом писму некој непознатој обожаватељки. (*Жалосно*) Био сам заборавио!

А: Обожаватељки? Имао је обожаватељке?

Б: Почиње са „Драга пријатељице и обожаватељко“, то је све што се зна.

А: Ма, дај, Морван, среди се, писма обожаватељкама, зна се шта је то. Не треба све примати здраво за готово.

Б (*бесно, ударајући по папирима*): Ево ти досијеа, ажурираног и закљученог. Ради се по њему. Не може сад да се каже, ово (*тресне по левој страни*) ваља, а ово (*тресне по десној*) не ваља. Не зајебавај!

Пауза.

А: Добро, да резимирамо.

Б: Само то и радимо.

А: Будућност црна, прошлост – како је се он сећа – неопростива, разлози за даљи труд смешни, а ни најбољи савети не пале. Слажеш се?

Б: Остарела тетка без наследника смешна?

А (*топло*): Није он тип кога то занима. (*Строго*) Мора се узети у обзир темперамент клијента, Морван. Не вреди гомилати документа.

Б (*љут, удара шаком по папирима*): Што се мене тиче, клијент је унутра и нигде више.

А: Добро! Има ли ту игде икакве личне користи? Та стара тетка... Је ли јој се икад макар учтиво обратио? А она продавачица у млекари, дај да видимо, годинама је куповао код ње своју кришку Чедра, је ли икад био непристојан? (*Пауза*) Не, Морван, видиш!

Чује се једно слабо „мијау“. Пауза. Још једно „мијау“, нешто гласније.

Б: Ово мора да је мачка.

А: Личи на мачку. (*Дуга пауза*) Дакле, слажемо се? Будућност црна, прошлост...

Б: Океј! Океј! (*Почиње да пакује папире у ташну. Уморно*) Нек скочи.

А: Без даљих доказа?

Б: Нек скочи, нек скочи! (*Спакује папире, устане са ташном у руци*) Идеш ли?

А *гледа на сат.*

А: Сад је... десет... и двадесет пет. Немамо воз до једанаест и двадесет. Да убијемо време овде, ћаскајући.

Б: Како у једанаест и двадесет? У десет до једанаест.

А *вади из џепа Ред вожње, нађе одговарајућу страницу и пружи га* Б.

А: Ту где је крстић. (Б *чита Ред вожње, враћа га* А, *седа. Дуга пауза.* А *прочишћава грло. Пауза. Са жаром*) Колико би мученика данас још било овде да су на време сазнали докле су стигли! (*Пауза*) Сећаш се Смита?

Б: Смит? (*Пауза*) Никад чуо.

А: Ма, знаш га! Риђокоси дебељко. Увек се мувао око Краја Света. Више није јебао никог и ништа. Наводно је изгубио гениталије несрећним случајем, у лову. Непажњом разнео сам себи јаја властитом двоцевком, док се намештао да гађа препелицу.

Б: Не сећам се.

А: Да скратим, глава му је већ била у торби кад су му јавили да му је жену прегазио санитет. Рекао је само: Јебем ти, то се не сме пропустити, и сад има сјајан посао у Робној кући. (*Пауза*) Како Милдред?

Б (са гађењем): Ух, знаш већ. (*Изненада се зачује птичја песма и одмах престане. Пауза*) Добро је!

А: Славуј!

Б: Баш ме је уплашио!
А: Шшшшш! (*Тихо*) Слушај! (*Пауза. Поново се, накратко, зачује пој. Пауза*) У соби је! (*Устаје, удаљи се на прстима*) Дођи, да видимо.

Б: Бојим се! (*Ипак, устане и прати* А, *идући опрезно за њим.* А, *на врховима прстију, хода у дубини позорнице, десно,* Б *га прати*)

А (*окренувши се*): Шшшшш! (*Настављају, стану у самом углу.* А *укреше шибицу, држи је изнад главе. Пауза. Тихо)* Није овде. (*Баци дрвце и пође на прстима преко позорнице, испред прозора,* Б *га и даље прати. Стану у левом углу. Опет шибица, исто као и претходни пут*) Ту је!

Б (*устукне*): Где?

А *чучне. Пауза.*

А: Помози ми.

Б: Ма, пусти је! (А *се с муком усправља, држећи у наручју огроман кавез прекривен зеленом свилом са ресицама од перли. Носи га ка столу, посрћући*) Дај да ти помогнем.

Помаже му. Обојица га пажљиво носе ка столу А.

А (*задихан*): Стани! (*Стану. Пауза*) Идемо. (*Настављају и пажљиво спуштају кавез на сто.* А *мало придиже свилу с оне стране кавеза која се не види из публике, завирује*) Дај лампу.

Б *доноси лампу и осветљава унутрашњост кавеза. Нагињу се, завирују. Дуга пауза.*

Б: Једна је мртва. (*Загледају*)

А: Имаш ли оловку? (Б *му даје једну подужу оловку.* А *је протури кроз решетке кавеза. Пауза*) Да, да. (*Повлачи оловку, ставља је у џеп*)
Б: Ха! (А *му враћа оловку. Посматрају кавез.* А *ухвати* Б *за руку и мало помери лампу)*

А: Тако.

Б: Мужјак или женка?

А: Женка. Видиш како је тамна. (*Загледају*)

Б (*револтиран*): А он, пева ли пева! (*Пауза*) Који су, бенгалски?

А: Бенгалски! (*Прасне у смех*) Е, Морван, кад би ми се дало да поживим довољно дуго, ти би ми био смрт! Бенгалски! (*Смеје се грохотом*) Зебе, тикване! Погледај ту красну зеленкасту тртицу, па плаву капицу! Па беле пругице! Златне вратиће! (*Дидактички*) Осим тога, карактеристичан пој, немогуће је преварити се. (*Пауза*) О, како си леп, пиле моје, како си леп! Пи, пи, пи, пи, пи! (*Пауза. Тужно*) Кад помислиш да је то сад само органски отпад! Сав тај сјај! (*Загледају*)

Б: Немају хране. (*Показује прстом*) Шта је ово?

А: То. (*Празно, споро*) То ти је сипина кост.

Б: Сипина?

А: Сипина. (*Скида свилени покров. Пауза*)

Б: Ма, дај, Бертранде, не буди такав, ништа се више не може. (А *подиже кавез и носи га ка дну позорнице, лево.* Б *хитро одлаже лампу, стиже га*) Дај мени.

А: Ма, пусти, пусти! (*Оде до левог угла,* Б *за њим, и остави кавез где је и био. Усправи се и упути се ка столу,* Б *и даље иде за њим.* А *стане*) Не прати ме тако, Морван. Хоћеш да скочим кроз прозор? (*Пауза.* Б *оде до стола* А, *узме своју ташну и столицу, оде до свог стола и седне, леђима окренут прозору. Упали лампу и одмах је угаси*) Како завршити (*Дуга пауза.* А *оде до прозора, укреше шибицу, држи је у ваздуху и загледа лице* Ц. *Дрвце догори, он га баци кроз прозор*) Ха! Дођи да видиш! (Б *не мрда.* А *још једном укреше шибицу, држи је у ваздуху и загледа лице* Ц) Дођи, брзо! (Б *не мрда. Дрвце догори,* А *га пусти да падне на под*) Ма, је ли могуће!

А *из џепа вади марамицу и стидљиво је приноси лицу* Ц.

Превео
Милојко Кнежевић

■

Дођи-пођи

(драмица)

Самјуел Бекет

Џону Калдеру



ЛИЦА:

Фло
Ви
Ру

(*Године им се не могу одредити*)

На средини позорнице, слева надесно (гледано из публике) седе Фло, Ви и Ру. Строго усправљене, лицем ка публици, све три држе руке положене у крило.

Пауза.

ВИ: Кад смо се нас три састале последњи пут?

РУ: Боље да ћутимо.

Пауза.
Ви излази десно.
Пауза.

ФЛО: Ру.

РУ: Да.

ФЛО: Шта мислиш о Ви?

РУ: Примећујем да се мало променила. (Фло *се премести на средњу столицу, прошапће нешто у ухо* Ру. *Уплашено*) Ох! (*Погледају се.* Фло *стави кажипрст на уста*) Зар не схвата?

ФЛО: Хвала богу, не.

Улази Ви. Фло *и* Ру *се поново окрећу ка публици, заузимају стару позу.* Ви *седа десно.*

ФЛО: Седимо баш као некад у дворишту госпођице Вејд.

РУ: На деблу.

Пауза.

[128]

Фло *излази лево.*
Пауза.

РУ: Ви.

ВИ: Да.

РУ: Како ти изгледа Фло?

ВИ: Чини ми се да се готово није променила. (Ру *се премести на средњу столицу, прошапће нешто у ухо* Ви. *Уплашено*) Ох! (*Погледају се.* Ру *стави кажипрст на уста*) Зар јој нико није рекао?

РУ: Не дај боже.

Улази Фло. Ру *и* Ви *се поново окрећу ка публици, заузимају стару позу.* Фло *седа лево.*

РУ: Држимо се за руке... као некад.

ФЛО: И сањамо о... љубави.

Пауза.
Ру *излази десно.*
Пауза.

ВИ: Фло.

ФЛО: Да.

ВИ: Како теби изгледа Ру?

ФЛО: Не види се богзна шта под овим светлом. (Ви *се премести на средњу столицу, прошапће нешто у ухо* Фло. *Уплашено*) Ох! (*Погледају се.* Ви *стави кажипрст на уста*) Зар не зна?

ВИ: Господе боже, не.

Улази Ру. Ви *и* Фло *се поново окрећу ка публици, заузимају стару позу.* Ру *седа десно.*

Пауза.

[129]

ВИ: Хајде да не говоримо о старим добрим временима? (*Тишина*) И шта је било после? (*Тишина*) Хоћемо ли да се држимо за руке као некад?

После краће паузе, ухвате се за руке: десна шака Ви *у десној шаци* Ру, *лева шака* Ви *у левој шаци* Фло, *десна шака* Фло *у левој шаци* Ру (*руке* Ви *преко леве руке* Ру *и преко десне руке* Фло) *тако да у сва три крила лежи по један пар шака.*

Пауза.

ФЛО: Просто осећам бурме.

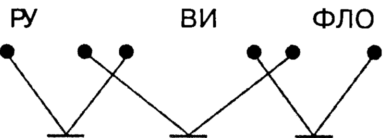
Пауза.

ЗАВЕСА.

РАСПОРЕД:

1	ФЛО	ВИ	РУ
2	ФЛО		РУ
		ФЛО	РУ
3	ВИ	ФЛО	РУ
4	ВИ		РУ
	ВИ	РУ	
5	ВИ	РУ	ФЛО
6	ВИ		ФЛО
		ВИ	ФЛО
7	РУ	ВИ	ФЛО

РУКЕ:



СВЕТЛО:
Пригушено, пада само одозго, усмерено искључиво на простор за игру. Остатак позорнице у потпуном мраку.

КОСТИМ:
Дуги капути, закопчани до грла: тамнољубичаст (Ру), тамноцрвен (Ви), тамножут (Фло). Неодређени, смеђесиви шешири са ободима довољно широким да заклоне лица. Изузимајући различите боје капута, три фигуре што сличнијег изгледа. Лаке ципеле, гумених ђонова. Шаке постављене тако да се што боље виде. На прстима нема прстења.

СТОЛИЦА:
Уска столица, налик на клупицу, без наслона, таман довољно дуга да на њу седну три особе које се готово додирују. Ако је могуће, не треба ни да се види, тако да се не зна на чему седе.

ИЗЛАСЦИ:
Не види се да актери излазе са сцене. Треба да нестају, пар корака пошто изађу из светла. Ако мрак није довољан да се постигне тај ефекат, треба поставити екране или завесе, али тако да се што мање виде. Изласци и уласци се одвијају споро, потпуно нечујно.

ОХ:
Три потпуно различита узвика.

ГЛАСОВИ:
Тихи, на ивици чујности. Безбојни, сем три „ох“ и две реплике које долазе иза сваког од њих.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић



Дах

Самјуел Бекет



ЗАВЕСА

1. Слабо светло осветљава позорницу прекривену свакојаким отпацима. Остаје тако око пет секунди.

2. Слаб, краткотрајан плач, а одмах затим удисај и истовремено појачавање светла, тако да, за десетак секунди, дах и светло заједно достигну максимум. Тишина. Остаје тако око пет секунди.

3. Издисај и лагано постепено замрачење, тако да дах и светло заједно достигну минимум (светло као под 1), а одмах затим плач као и претходни. Тишина. Остаје тако око пет секунди.

ЗАВЕСА

ОТПАЦИ:
Леже расути по позорници, тако да ниједан не штрчи увис.

ПЛАЧ:
Снимак првог плача новорођенчета. Важно је да оба плача буду истоветна, а појачавање и слабљење светла и даха строго синхронизовано.

ДАХ:
Појачан магнетофонски снимак.

МАКСИМУМ СВЕТЛА:
Не бљештаво. Ако је 0=мрак, а 10=бљештаво, светло треба да буде отприлике од 3 до 6 и назад.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић



Не ја

Самјуел Бекет



Сцена у мраку, само УСТА, *у дубини позорнице, десно (гледано из публике), на око три метра изнад пода, слабо осветљена из непосредне близине, одозго и одоздо; остали делови лица су у мраку. Микрофон се не види.* СЛУШАЛАЦ, *на просценијуму, лево (гледано из публике); висока фигура, неодређеног пола, умотана у широку црну „џелабу“ са капуљачом; читава фигура слабо осветљена; стоји на невидљивом подијуму висине око 1,50 м, потпуно непомичан, изузев четири кратка покрета на назначеним местима (видети напомену). Само се по ставу закључује да је слушаочев поглед уперен дијагонално, преко позорнице, на* УСТА. *Док се светло у сали гаси, чује се неразговетан глас иза завесе. Кад сала потпуно утоне у мрак, глас неразговетно мрмља иза завесе још 10 секунди. Док се завеса подиже, глас импровизује елементе из текста који следи, да би, кад се завеса потпуно подигне, а гледалиште умири, наставио разговетно:*

УСТА: ...напоље... на свет... овај свет... мрвица... превремено... у заб–... шта? ... девојчица? ... да... мрвица од девојчице... напоље... на свет... превремено... у забит... звану... звану... није важно... од родитеља ни трага... ни гласа... он испарио... нико га жив није видео ни познавао... чим је закопчао шлиц... она исто тако... осам месеци касније... скоро у дан... дакле ни речи о љубави... бар оној... која се обично гаси... на брачном огњишту... на беспомоћном детету... не... ни помена о љубави... ни тој... нити било којој другој... било каквој... ни тад ни касније... ништа необично... баш ништа... до самог краја... до шездесете... једнога дана док је... шта?... седамдесете?... господе боже!... до седамдесете... док је лутала ливадом... једнога дана док је лутала некаквом ливадом... насумце... трагајући за јагорчевином... да исплете венац... неколико корака... па стане... зури у празно... онда још неколико... па стане... и опет зури... па опет... без циља... кад одједном... постепено... све утрну... сва та раноаприлска јутарња светлост... и она се одједном нађе у–... шта?... ко?... не!... она!... (*пауза и први покрет*) нађе се у... мраку... ако не баш... неспособна да осећа... не... јер и даље чује мрмљање... такорећи... у ушима... а трачак светлости појављује се и нестаје... појављује и нестаје ... као месечина... што се скрива иза облака... а оно тако утрнуло... тело... тело тако утрнуло... да није знала у ком је положају... замислите!... у ком је положају!... да ли стоји... или седи... али мозак–... шта? ... клечи?... да... да ли стоји... или седи... или клечи... али мозак–... шта? ... лежи?... да... да ли стоји... или седи... или клечи... или лежи... али мозак осећа... и даље... донекле... јер... прва јој мисао беше... ах!... да... много касније... неочекивано сазнање... васпитана да верује... као и сви бескућници... у неког милостивог (*слаб смех*)... Бога... (*жесток смех*)... дакле прва мисао... ах!... да... много касније... неочекивано сазнање... да је кажњена... кажњавана... за своје грехе... од којих јој неки у истом трену... као доказ... ако је доказ уопште потребан... прођоше кроз главу... један за другим... а онда одбачена... мисао одбачена... као глупа... чим је изненада схватила... постепено схватила ... да не пати... замислите!... не пати!... у ствари... није могла да се сети... тек тако... одједном... да је икада мање патила... осим наравно... ако није *сматрала* да пати... *претпостављала* да пати... баш као што је... двatри пута... у животу... сматрала да... по свему судећи... осећа задовољство... а уопште га није осећала... баш нимало... па тако... наравно... и та помисао о кажњавању... за овај или онај грех... или све ђутуре... или без икаквог разлога... казна ради казне... што она радо схвата... ту помисао о кажњавању... која јој је прва пала на памет... васпитана да верује... као и сви бескућници... у неког милостивог... (*слаб смех*) ...Бога (*жесток смех*)... прва пала на памет... а онда одбачена... као глупа... можда... коначно... и није била тако глупа... па тако... и све то... узалудно размишљање... кад одједном... друга помисао... ах!... да... много касније... неочекивано сазнање... заправо... исто тако глупа–... шта?... мрмљање?... да... непрестано слуша то мрмљање... такорећи... у ушима... мада... заправо... не баш у ушима... у лобањи... мумлање у лобањи... и све време онај трачак... као месечина... али... вероватно није месечина... сигурно није... увек на истом месту... час светао... час замагљен... али увек на истом месту... што месец никад не би могао... не... нема месечине... све је то она иста жеља... жеља да се мучи... мада... заправо... и није било муке... нимало... досад... ха!... досад... дакле... та друга помисао... ах!... да... много касније... просветљење... заправо исто тако глупо... али... то баш и личи на њу... на неки начин... помисао да би можда могла да... јеца... с времена на време... не... не да се превија... ни говора... као да се стварно... мучи... ма не... то не би могла... природна мана... неспособна да слаже... или устројство... пре ће бити устројство... тако неповезано... да никако не схвата поруку... или није у стању да одговори... као да је обамрла... неспособна да ишчупа из себе... нешто као... било какав звук... било које врсте... позив у помоћ... на пример... ни говора... кад би јој се догодило да треба да... врисне... (вришти) ...а онда ослушкује... (*тишина*)... па опет врисне (*опет вришти*)... и опет ослушкује... (*тишина*)... не... бар то... гробна тишина... ништа се на њој не–... шта?... мрмљање?... да... гробна тишина изузев оног мрмљања... да га тако назовемо... ништа се на њој не миче... колико она осећа... сем очних капака... вероватно... с времена на време... због светлости... кажу... рефлексно... ништа не осећа... сем капака... чак и кад је све у реду... ко их па осећа?... како се отварају... затварају... отварају... затварају... сву ту

влагу... али мозак... и даље... и даље сасвим довољно... и те како!... у тој фази... у стању... у исправном стању... да посумња... чак и у то... јер... тог априлског јутра... бар како је он закључио... тог априлског јутра... док је нетремице посматрала... неки звоник у даљини... док је зурила у том правцу... не скидајући ока са њега... да јој не побегне... зар није све утрнуло... само од себе... сва она светлост... а да се ништа... с њене стране... и наставио да закључује... на сличан начин... узалуд закључује... све и даље мирно... гробна тишина... кад одједном... постепено... осе–... шта?... мрмљање? ... да... гробна тишина осим онога мрмљања... да га тако назовемо... кад одједном осети да јој навиру–... шта?... ко? ...не! ...она!... (*пауза и други покрет*)... да јој навиру... речи... замислите!... речи!... глас најпре... није препознала... толико је времена прошло... а онда је коначно морала да призна... да може бити само њен... ничији други... само њен... одређени самогласници... који се нигде нису могли чути... осим из њених властитих уста... такви да су људи... бленули у њу... забезекнути... у оним ретким приликама... два-три пута годишње... увек зими... ко зна зашто... бленули у њу... не схватајући ништа... а сад... та бујица... непрекидна... она... која никада није... напротив... практично нема...читавог живота... како... којим чудом... успева да преживи... чак и да купује... изађе да купи понешто... у гомили муштерија... у бучној трговини... испише све на цедуљицу... са старом црном торбом... и чека... непомична... колико треба... усред вреве... зурећи у празно... отворених уста... као и увек... док јој не врате... торбу... у руку... онда плати и одлази... не рекавши чак ни једно једино хвала... којим чудом... а сад... та бујица... не разуме ништа... ни пола... ни четвртину... без икакве представе... замислите!... без икакве представе о оном што говори!... да је морала да покуша... да завара саму себе... да то уопште није њен... уопште није њен глас... и без сумње би успела... морала је... по сваку цену... и скоро да је успела... с каквом муком... кад одједном... постепено... осети... да јој се усне покрећу... замислите!... усне јој се покрећу... то... дотад... сигурно није осетила... ни говора... и не само усне... образи... вилица... читаво лице... све те–... шта?... језик?... да... и језик у устима... све те грчеве без којих... није могуће изговорити ниједну реч... који.. иначе... кад је све у реду... пролазе потпуно незапажено... толико је човек усредсређен... на оно што говори... читавим бићем... ослоњен на речи... тако да... не само да је морала... да одустане... и да га призна за свој... призна глас за свој... него... уз њега... и још једну помисао... застрашујућу... ах!... да... много касније... изненадно сазнање... још страшније... ако је то могуће... да поново почиње да осећа... замислите!... поново почиње да осећа!... најпре одозго... па онда све до доле... читав тај механизам... али не... барем... уста... лице... дотад... ха!... дотад... а онда помисао... ах!... да... много касније... изненадно сазнање... то... не може потрајати... све то... сва та... незаустављива бујица... тај напор да схвати... да извуче нешто из тога... све те мисли... њене властите... да извуче нешто из њих... све то за–... шта?... мрмљање?... да... и све време оно мрмљање... да га тако назовемо... све то заједно... замислите!... читаво тело као да је ишчезло... све осим лица... уста... усана... образа... вилица... језика... ни часа одмора... ватра у устима... бујица речи... у ушима... баш у ушима... не разуме ништа... ни пола... ни четвртину... без икакве представе... о ономе о чему говори... замислите!... без икакве представе о ономе о чему говори... а не може да стане... никако не може да стане... она... која... само тренутак раније... један једини тренутак!... није могла да процеди ни звук... било какав звук... било које врсте... не може да стане... замислите!... не

може да заустави бујицу... и читав мозак моли... негде у мозгу молитва... устима... да стану... на час... само час... али... нема одговора... као да не разумеју... уста... као да не разумеју... или не могу... ни на час... као да су полудела... уста... полудела... све заједно... тај напор да схвати... да похвата конце... а мозак... и тамо потпуно лудило... у жељи да свему пронађе смисао... или да прекине... све то... или у прошлости... претура по прошлости... свуда стари призори... нарочито шетње... читав живот у шетњи... дан за даном... данима и данима... два-три корака... па стане... зури у празно... па опет два-три корака... па стане... и опет зури у празно... па опет... без циља... данима и данима... или... онда кад је заплакала... једини пут... колико памти... откако је испала из пелена... мора да је плакала у пеленама... можда и није... није баш нужно... за живот... да се преживи... кмекнула само кад се рађала... да почне... да почне да дише... а онда више не... досад... већ матора вештица... чучи у трави ... и зури у шаку... своју... длан окренут навише... где оно беше?... на утрини... једне вечери... док се враћала кући... кући!... у сумрак... чучи на брежуљку... зури у шаку... на крилу... длан окренут навише... одједном влажан... длан одједном влажан... по свему судећи... сузе... њене... наравно... на видику ни живе душе... ни звука... ничега... сем суза... чучи на брежуљку... гледа их како се суше... тренутак... и све је готово... или се хвата за сламку... мозак... крц!... у празно... покушава нешто друго... опет у празно... промашај... као онај са гласом... или још гори... исто тако бесмислено... све заједно... немогуће–... шта?... мрмљање?... да... све време оно мрмљање... хук водопада... и онај трачак... трепери... почиње да се помера... као месечина... али није месечина... свеједно... и њега држати на оку... крајичком ока... све заједно... не може трајати дуго... Бог је љубав... опростиће јој... казну... вратиће се на ливаду... загњурити лице у траву... потпуно сама... са шевама... а онда... и даље... хватајући се за сламку... напреже се да разабере... понеку реч... истргнуту из контекста... да ишчупа бар нешто... неки смисао... тело као да је ишчезло... све осим уста... помахниталих уста... која не може да заустави... никако не може да заустави... нешто што она... нешто што мора–... шта?... ко?... не! ...она! ...(*пауза и трећи покрет*)... нешто што она мора–... шта?... мрмљање?... да... непрестано оно мрмљање... хук у лобањи... и онај трачак... почиње да тумара унаоколо... никаквог бола... досад... ха!... досад... а онда... помисао... ах!... да... много касније... изненадно сазнање... да није то било... нешто што она мора... мора да... каже... да није било то... нешто што је морала... да каже... беспомоћна... превремено... у забит... без љубави... поштеђена... тога... мутава... читавог живота... практично нема... како је... којим чудом... преживела... онога дана на суду... шта је требало да каже?... крива или не? ... оптужена устаните... оптужена одговорите... стоји тамо... и зури у празно... отворених уста... као и увек... и чека да је одведу... срећна што осећа ону руку на својој мишици... а сад... нешто што је морала да... каже... да није то... нешто што би објаснило... како се догодило... како је–... шта?... догађало?... како се догађало... све то... како је... живела... и даље... крива или не... и даље живела... до шездесете... нешто што она–... шта?... седамдесете?... господе боже!... до седамдесете... нешто што ни сама не зна... не би ни знала... чак и да је чула... опроштено... Бог је љубав... неисцрпна доброта... свакога јутра нова... враћа се на ливаду... загњури лице у траву... потпуно сама... са шевама... да нешто разабере... у свему томе... да крене даље... са тим... још неколико–... шта?... не то?... ништа од тога?... ништа што би могла да каже?... па добро... ништа што би могла да каже... да покуша нешто друго... да мисли на нешто друго... још једна

помисао... ах!... да... много касније... изненадно сазнање... ни то?... па добро... опет нешто друго... и даље... док коначно не каже нешто исправно... мисли исправно... математички... опроштено... враћа се у–... шта?... чак ни то?... чак ни од тога ништа?... ништа не би могла да смисли?... па добро... ништа што би могла да каже... ништа што би могла да смисли... ништа што би–... шта?... ко?... не!... она! ... (*пауза и четврти покрет*)... беспомоћна... на свет... превремено... у забит... без љубави... поштеђена... бар тога... мутава читавог живота... практично нема... чак ни самој себи... никада наглас... али не баш сасвим... понекад изненада пожели... једном или двапут годишње... увек зими... ко зна зашто... увек зими... кад су ноћи дуге... сатима и сатима мрак... изненада пожели... да прича... да изјури као луда и зграби првог пролазника... најближу клозетску шољу... да се испразни... да избаци из себе тај пролив... без главе и репа... изговарајући самогласнике потпуно погрешно... нико... не би разумео... ни говора... све док му не угледа лице... поглед... и умре од стида... врати се у своју... једном или двапут годишње... увек зими... ко зна зашто... увек зими... сатима и сатима мрак... а сад... сад... све брже и брже... речи... мозак... успахирен... хвата се за сламку... крц!... у празно... нек проба нешто друго... нек промени сламку... и све време она молитва... негде се чује она молитва... да се све оконча... а нико не одговара... или не чује... сувише неразговетно... моли и даље... не престаје... покушава и даље... и не знајући шта... шта то покушава... шта то треба да покуша... тело... као ишчезло... све осим уста... помахниталих уста... и даље... без-... шта?... мрмљање?... да... све време оно мрмљање... водопад... у лобањи... и онај трачак... тумара унаоколо... никаквог бола... досад... ха!... досад... све то... не престаје... не зна шта... шта то она–... шта?... ко?... не!... ОНА!... покушава... шта то треба да покуша... није важно... не престаје... (*завеса почиње да се спушта*) ... док не погоди... а онда се враћа... Бог је љубав... неисцрпна доброта... свакога јутра нова... враћа се на ливаду... у априлско јутро... загњури лице у траву... потпуно сама... са шевама... да разабере... да крене–

(*Завеса сасвим спуштена. Сала у мраку. Глас се и даље чује, неразговетно, иза завесе, десет секунди; слаби и престаје у тренутку кад се упали светло у сали.*)

НАПОМЕНА:
Покрет чини нека врста подизања руку у знак беспомоћног сажаљења. Сваки пут све слабији: трећи пут готово неприметан. Траје отприлике онолико колико је УСТИМА *потребно да се приберу после жестоког опирања покушају да престану да говоре у трећем лицу.*

Превео
Милојко Кнежевић

Онда

Самјуел Бекет



Завеса. Сцена у мраку. Постепено се осветљава лице СЛУШАОЦА, *на око 3 метра изнад нивоа позорнице, мало изван центра.*

Старачко, бледо лице, благо забачено уназад; дуга, седа коса, разбарушена на све стране, као кад се из висине гледа коса расута по јастуку.

Гласови А, Б, Ц, *су фрагменти једног те истог гласа,* СЛУШАОЧЕВОГ, *и допиру са три стране, односно са обе стране главе и одозго, сваки засебно. Надовезују се један на други, не прекидајући ток, осим на назначеним местима (видети напомену).*

Пауза, 7 секунди. Очи отворене. Чује се споро и равномерно дисање.

А: онда кад си се вратио последњи пут да видиш да ли су рушевине у којима си се крио као дете још тамо кад оно беше (*очи се затварају; светло нешто слабије*) суморан дан одвезао си се једанаестицом до краја а онда пешице не нема трамваја сви беху већ одавно отишли онда кад си се вратио да видиш да ли су рушевине у којима си се крио као дете још тамо тај последњи пут ни трамвај није остао на месту само старе шине кад оно беше

Ц: онда кад си се склонио од кише увек зима и увек киша кад си побегао са улице од зиме и кише у Галерију портрета увребао тренутак да се ушуњаш па кроз одаје дрхтао и цедио се до прве клупе која је налетела до прве мермерне плоче и сео да се одмориш и осушиш па онда дођавола одатле кад оно беше

Б: на стени заједно под сунцем на стени на ивици шумарка а докле год поглед досеже само се пшеница злати заклињете се повремено на љубав тек шапат никакав додир нити ишта слично ти на једном крају стене она на другом дуга пљосната стена налик на воденички камен без иједног погледа тек заједно на стени под сунцем са шумарком за леђима загледани у класје или склопљених очију а свуда около све мирно ни знака живота ни живе душе ни звука

А: право са скеле са врећом за спавање узбрдо ка главној улици право навише ни лево ни десно ни псовка за старе призоре стара имена право уз насип са кеја узбрдо ка главној улици а тамо ни жицу да видиш само старе шине сасвим зарђале кад оно беше је ли ти мајка престани забога никога више није било већ одавно онда кад си се вратио последњи пут да видиш да ли су рушевине у којима си се крио као дете још тамо лудорија Фолин Фоли или како се већ зваше

Ц: је ли ти мајка престани забога никога више није било већ одавно све се већ претворило у прах баш све ти си остао последњи шћућурен на плочи у старом зеленом зимском капуту обргљен сопственим рукама чијим иначе да те бар мало загреју да се осушиш па онда дођавола одатле да се шћућуриш на неком другом месту унутра ни живе душе само ти и сувишни чувар са његовим филцаним натикачама куња унаоколо никакав звук се не чује тек повремено шум филца који се некад приближава а некад губи

Б: свуда около све мирно само лишће и класје и вас двоје непомични на стени у заносу ни звука ни речи тек с времена на време заклетва да волите једно друго само шапат једино што још може изазвати сузе пре него што заувек усахну та помисао кад год би искрсла између осталих преплавила би читав призор

А: Фурије да није Фоли Фурије само делић куле још стоји све остало крхотине и коров па где си онда спавао нема више пријатеља ни огњишта можда у оном ћумезу на обали где си не тада је она била са тобом још увек с тобом само још једну ноћ како год било искрцао се са скеле једног јутра укрцао се сутрадан да видиш да ли су рушевине у које нико никад није залазио где си се крио као дете још тамо клиснеш кад нико не гледа и кријеш се цео боговетни дан на стени у копривама са сликовницом

Ц: док ниси подигао главу и поново отворио очи а пре̏д њима бескрајно уљано црнило прекривено патином и прљавштином неко славан у своје доба неки чувени мушкарац или жена можда дете млади принц или принцеза неки млади принц или принцеза ко зна које лозе потамнела од патине иза стакла где је постепено док си зурио покушавајући да га разазнаш постепено из свега тога изронило лице па си се окренуо на плочи да видиш ко ли је то ту поред тебе

Б: на стени под сунцем загледани у класје или небо или склопљених очију ничег на видику сем златног класја и плавог неба повремено се заклињете на љубав шапатом сузама које не стају док заувек не усахну одједном тамо размишљаш о свему што ти пада на памет свакакве слике можда рано детињство или мајчина утроба црње од свега или онај старац Кинез давно пре Христа рођен са дугом седом косом

Ц: никад исти иза тога никад сасвим исти али то није било ништа ново овако или онако сасвим свеједно уобичајена ствар од оних после којих више никако не можеш бити исти после баучања годинама и годинама вечитог грцања у сопственој немоћи мрмљаш себи самом коме иначе никад више исти после тога никако ниси био исти после тога

А: или наглас говориш себи самом коме иначе измишљене дијалоге о детињству ето шта ти је било детињство десет једанаест година на стени у копривама измишљаш приче мењаш гласове док не промукнеш па сви зазвуче исто до касно у ноћ кад те то обузме а они сви напољу раштркани трагају за тобом на све стране

Б: или уз прозор у тами слушаш сову без иједне мисли у глави док мало-помало тешко све је теже и теже поверовати да си икад икоме рекао да га волиш или ико теби само још једна од оних прича које си стално измишљао да испуниш празнину једна од оних старих бајки којима си спречавао празнину да те прекрије као мртвачки покров

Тишина 3 секунде. Очи се отварају. Светло мало јаче. Чује се дисање. 7 секунди.

Ц: никад исти а опет исти као ко господе боже да ли си икад у животу самом себи рекао ја хајде (*очи се затварају, светло мало слабије*) да ли си икад у животу могао самом себи да кажеш ја прекретница та реч ти је стално била у глави док је још било речи док нису све усахле читав живот пун прекретница једна за другом а у ствари је била само једна прва и последња онда кад су те склупчаног као црва изнели умили и усправили после тога више није било прекретница никад се више ниси осврнуо после тога само право напред је ли то било онда или неки други пут све то неки други пут

Б: мрмљаш самом себи коме другом те своје бајке онда заједно на стени под сунцем или онда заједно на стази поред реке или онда заједно на песку онда онда а иза тога што можеш боље увек заједно негде под сунцем на стази поред реке гледате низводно у сунце које тоне муљ који вам долази с леђа и одлази ношен струјом све даље и даље или мртвог пацова закаченог за трску или шта год да је што долази с леђа и полако одлази ношено струјом док вам не ишчезне из вида

А: онда кад си се вратио да видиш да ли је рушевина где си се као дете крио још тамо онај последњи пут право са скеле уз насип ка главној улици да ухватиш једанаестицу ни лево ни десно с једном јединим мишљу у глави ни псовка за старе призоре стара имена погнуте главе право уз насип ка врху где си остао као укопан с врећом за спавање под мишком док ти није пукло пред очима

Ц: кад си одлучио да не знаш баш ништа о себи ни ко си ни шта си ни о Адаму и Еви покушавајући да видиш да ли би се ишта променило да не знаш ама баш ништа о себи чак ни о Адаму и Еви ни ко је говорио све те речи у чијој си глави зачет чије су те порођајне муке учиниле таквим какав јеси беше ли то онда или неки други пут онда са портретима покојника потамнелим од прашине и патине с датумом на раму да случајно не промашиш век ниси могао да поверујеш да си то ти док те нису избацили напоље на кишу кад су затварали

Б: никад јој не гледаш у лице не гледаш ни у шта никад окренут њој нити она теби увек једно насупрот другом као точкови на осовини само две мрље на рубовима поља никакав додир нити ишта слично увек простор између вас макар сантиметар никаквог телесног додира као да нисте од крви и меса као сенке баш као сенке сем што се кунете

А: нема више трамваја шта сад ни говора да ишта питаш икога живог ни мртав значи на крају пешке пресамићен до станице да пробаш возом а тамо све забрављено и затарабљено терминал југоисточних железница у дорском стилу све забрављено и трем се полако распада шта сад

Ц: киша и уобичајено тумарање унаоколо покушаваш да измислиш нешто да ишчепркаш нешто о себи мало-помало да видиш да ли би се ишта променило да те није било да ли би се нешто променило да те никада није ни било тумараш унаоколо покушавајући да се некако уденеш у све то климаш и мрмљаш по целом кварту док год се не осуше и уста и речи и глава и ноге чије год биле и не одустане ко год био

Б: непомични као мрамор увек непомични као онда на стени или онда на песку опружени једно спрам другог на песку под сунцем гледате у плавет или жмурите плавет па тама плавет па тама непомични као мрамор једно спрам другог док призор лебди пред очима опет сте ту ма где то било

А: немаш више куд сем да одустанеш да се спустиш на степеник на бледом јутарњем сунцу не то степениште никад није видело сунца значи негде друге кренеш даље одустанеш и спустиш се негде на бледом сунцу на нечији праг рецимо нечији праг да сачекаш ноћ и ноћну скелу да се укрцаш и дођавола што даље одатле зашто да џоњаш било где нек иду дођавола стари призори стара имена пролазници застају гледају те забезекнуто прелазе на другу страну и иду својим путем

Б: непомични као мрамор једно спрам другог док не утонете у таму и нестанете а да се нисте ни померили као гимнастички тегови само вам очи тре-

пћу и усне се повремено померају заклињу све друго мирно и непомично ма где то било ни покрета ни звука једва да лишће трепери у шумарку за леђима или класје или трска шта год да је а од човека или животиње ни трага ни гласа

Ц: увек зима и увек киша вечито вребаш час кад нико не гледа да се ушуњаш и склониш негде с улице са хладноће и кише у старом зеленом зимском капуту који си наследио од оца само нек је бесплатан улаз рецимо у градску библиотеку још једна права ствар живела култура за џабака спас за бескућнике или у пошту још једно место друго место неки други пут

А: спустиш се на праг у старом зеленом зимском капуту на бледом сунцу са беспотребном врећом на коленима не знаш више ни где си био мало-помало и више не знаш ни где си био ни кад ни зашто сам самцат на овом свету бар ти се чини као онда на стени дете на стени где нико никад није дошао

Тишина 3 секунде. Очи се отварају. Светло мало јаче. чује се дисање. 7 секунди.

Б: или опет сам самцат у истим призорима измишљаш тако тек да иде да испуниш празнину на стени (*очи се затварају, светло мало слабије*) сам самцат на ивици стене са класјем и плаветнилом или на стази крај реке сам на стази крај реке замишљаш мазге цркнутог пацова или птицу живуљку шта год да је што полако одлази низ воду ка заласку сунца док ти не ишчезне из вида ништа се не миче само вода и сунце које тоне док не ишчезне а са њим и ти и све остало

А: нико никада није дошао само дете на стени међу големим копривама где једва допире дневна светлост кроз пукотину у трошном зиду задубљено у књигу дубоко у ноћи кад га то обузме у мрклом мраку или на месечини а они сви напољу раштркани трагају за њим на све стране или прича са собом сам са собом измишља дијалоге удваја глас множи га да не буде сам тамо где нико никад није дошао

Ц: вечита зима зима без краја годинама и годинама као да се није могла окончати стара година без краја као време више се није имало куд онда у пошти општа гунгула божићна врева ушуњао си се са улице кад нико није гледао са хладноће и кише гурнуо врата баш као и сви други ни лево ни десно право за сто са обрасцима и оловкама привезаним ланчићима спустио се на прво празно место и за промену погледао унаоколо док те још није савладао сан

Б: или онда сам самцат лежиш на песку и ни заклетве не нарушавају мир кад је то било пре или после пре него што је дошла чим је отишла или и једно и друго пре него што је дошла кад је већ била отишла а ти поново утонуо у стари призор ма где био исти стари призор пре као и тада тада као и после са пацовом или пшеницом класјем које се злати или онда на песку са једрилицом која клизи над тобом онда кад си се вратио мало после тога дуго после тога

А: једанаест дванаест година у рушевинама на пљоснатој стени међу копривама у мрклом мраку или на месечини причаш сам са собом час једним час другим гласом то ли је било твоје детињство док тамо на степенику под бледим сунцем ниси поново зачуо себе како мрмљаш нек иду дођавола сви ти пролазници који застају забезекнути да виде бруку шћућурен на сунцу без ичије дозволе стискаш врећу за спавање гласно баљезгаш сам са собом склопљених очију а седа коса ти се расипа испод шешира седиш тако под бледим сунцем и заборављаш све

Ц: можда си се плашио да те не избаце јер очигледно немаш шта да тражиш ту да ти не помињемо одвратан изглед зато си и погледао онако протуве себи сличне захвалан богу колико год да си одвратан ниси баш као они а онда си постепено почео да схваташ кад се већ тако истичеш могао си исто тако лепо и да не будеш ту изложен свим тим погледима који прелазе преко тебе и кроз тебе као кроз ваздух је ли то било онда или неки други пут на неком другом месту неки други пут

Б: једрилица клизи над тобом ништа се не мења увек исто небо ништа се никад није променило сем што је она тамо с тобом или није са десне стране увек с десне стране на рубу поља и повремено у дубокој тишини једва да се и чује шапуће да те воли тешко да би и ти чак и ти могао да булазниш баш до те мере до оног последњег пута на крају

А: измишљаш полако читаву причу шћућурен на прагу покушаваш да скрпиш нешто о себи да поново скрпиш нешто о себи по милионити пут заборављаш сва она места где си био и зашто Фоли Фурије и све остало рушевину из детињства због које си и дошао да видиш да ли је још тамо да се опет сакријеш док не падне ноћ и дође час да пођеш да дође и тај час

Ц: библиотека још једно место друго место неки други пут онда кад си се ушуњао док нико није гледао са улице са хладноће и кише шта се тамо догодило после чега више ниси био исти просто више ниси могао да будеш нешто што се тиче прашине рекао си нешто као прашина седећи за великим округлим столом са гомилом излапелих стараца погурених над папирима мртва тишина

Б: онда кад си последњи пут покушао а више ниси могао уз прозор у тами а сова узлетела да хукне ко зна коме или да се врати у дупљу носећи ласицу и више се никакав звук није чуо сатима и сатима сатима и сатима ни звука кад си покушавао и покушавао а више ниси могао није више било начина ни речи да испуне празнину могао си још само да одустанеш да одустанеш од свега уз прозор у тами у мрклом мраку или на месечини да заувек одустанеш од свега и пустиш да те прогута празнина ништа теже него пре тога прекрива те тешки покров а теби није нимало теже него пре или једва нешто мало нимало или тек мало

А: назад на кеј с врећом за спавање и старим очевим зимским капутом који се вуче по земљи седа коса штрчи испод шешира време је да дође да дође и тај час право низбрдо ни лево ни десно нека се носе стари призори стара имена мислиш само на једно да се укрцаш и дођавола што даље одатле и не враћај се никад више или је то било неки други пут све то неки други пут да ли је икад постојало неко друго онда сем тога онда дођавола што даље од свега и не враћај се никад више

Ц: ништа се не чује сем старачког дисања и листања страница кад одједном она прашина све одједном пуно прашине кад си отворио очи од пода до таванице ничег сем прашине а никакав звук се не чује сем шта ти оно она рече дошао отишао је ли то било то нешто тако дошао отишао дошао отишао нико дошао нико отишао отишао тек што је дошао отишао тек што је дошао отишао

Тишина 3 секунде. Очи се отварају. Светло мало јаче. Чује се дисање. Осмех, најбоље безуб. 7 секунди. Светло се лагано гаси. Завеса.

НАПОМЕНА: Текстове А,Б,Ц, изговара један те исти глас, не прекидајући ток при преласку са једне на другу реплику, са изузетком две паузе од по 10 секунди. Ипак, прелаз са једног на други глас мора да буде приметан, премда неупадљив. Тамо где за то нису довољни извор гласа и контекст приче, ефекат треба некако постићи механичким путем, на снимку.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

Кораци

Самјуел Беке

МЕА (М)*: рашчупане, седе косе; одевена у офуцану, сиву кућну хаљину која јој скрива стопала. Хода лагано, вукући стопала по стази.*

ЖЕНСКИ ГЛАС (Г)*: из мрака, у дну позорнице.*

СТАЗА: на просценијуму, паралелна са рампом, дуга девет корака, широка један метар, мало удесно од центра (гледано из сале).

д 8 7 6 5 4 3 2 1←

Л--Д

→1 2 3 4 5 6 7 8 л

ХОД: почиње десном ногом (д) здесна (Д) налево (Л), левом ногом (л) са Л на Д.

ОКРЕТ: надесно на Л, налево на Д.

КОРАЦИ: јасно се чује ритмично повлачење стопала.

СВЕТЛО: бледо, најјаче на поду, слабије на телу, најслабије у висини главе. Осветљена је само стаза и глумица на стази. Блед сноп на лицу током застоја на Д и Л. У дну позорнице, лево, танак вертикалан зрак (З).

ГЛАСОВИ: тихи током читавог комада.

Завеса. Сцена у мраку.
Један слаб ударац звона. Пауза да се изгуби одјек. Постепено се, до слабог коначног интензитета, осветљава стаза, а истовремено и З. Појављује се М, *која лагано хода ка Л. Прави окрет на Л, хода још три дужине, зауставља се, лицем окренута према Д.*

Пауза.

М: Мајко. (*Пауза. Нимало гласније*) Мајко.

(*Пауза*)

Г: Да, Меа.

М: Заспала си?

Г: Дубоким сном. (*Пауза*) Чула сам те и у дубоком сну. (*Пауза*) Нема тако дубоког сна у ком те не бих чула. (*Пауза.* М *наставља да хода, четири дужине. На другој, уз сваки корак*) Један два три четири пет шест седам осам девет и хоп (*на трећој, исто*) седам осам девет и хоп (*на четвртој*) Што не покушаш да одремаш?

(М *се зауставља окренута лицем према Д. Пауза*)

М: Хоћеш ли да ти опет... дам инјекцију?

Г: Да, али још је рано.

(*Пауза*)

М: Хоћеш ли да те опет... окренем?

Г: Да, али још је рано.

(*Пауза.*)

М: Да ти наместим јастуке? (*Пауза*) Да ти променим чаршав? (*Пауза*) Да ти додам ношу? (*Пауза*) Термофор? (*Пауза*) Да те превијем? (*Пауза*) Да ти дам сунђер? (*Пауза*) Да ти овлажим те јадне усне? (*Пауза*) Да се помолим с тобом? (*Пауза*) За тебе? (*Пауза*) Опет.

Г: Да, али још је рано.

(*Пауза.* М *наставља да хода, једну дужину. Зауставља се окренута лицем према Л. Пауза*)

М: Колико ми је већ... година?

Г: А мени? (*Пауза. Нимало гласније*) А мени?

М: Деведесет. (*Пауза*) Осамдесет девет, деведесет.

Г: Касно сам те донела. (*Пауза*) На свет. (*Пауза*) Опрости. (Пауза. *Нимало гласније*) Још једном опрости.

(*Пауза*)

М: Колико ми је већ... година?

Г: Четрдесетак.

М: Тако мало?

Г: Бојим се да је тако. (*Пауза.* М *наставља да хода, четири дужине. После првог окрета на Л*) Меа. (*Пауза. Нимало гласније*) Меа.

М: (*ходајући, уз трећу дужину*): Да, мајко.

Г: (*уз трећу дужину*): Зар никад нећеш престати? (*Уз четврту дужину*) Зар никад нећеш престати да претресаш све то?

(М *се зауставља, окренута лицем према* Л.)

М: То?

Г: Све то. (*Пауза*) У тој јадној глави. (*Пауза*) Све то. (*Пауза*) Све то.

(*Пауза.* М *наставља да хода. Једну дужину. Светло се лагано гаси, осим на З.* М *се зауставља у мраку, на Д.*

Дуга пауза.

Звоно нешто слабије. Одјек. Светло се поново постепено пали, сад нешто слабије. М *стоји непомична, окренута лицем према Д.*

(Пауза)

Г: Сад тумарам овде. (*Пауза*) Тачније, дођем и... стојим. (*Пауза*) Кад падне мрак. (*Пауза*) А она мисли да је сама. (*Пауза*) Погледајте како се држи, чврсто, ничим не мрда, гледа у зид. (*Пауза*) Како изгледа мирна. Споља. (*Пауза*.) Напоље није изашла још од детињства. (*Пауза*) Није изашла још од детињства! (*Пауза*) Где је то она, питаће неко. (*Пауза*) Па, у старом дому, оном истом у коме је– (*Пауза*) Истом оном у коме је и почела. (*Пауза*) У коме је и почело. (*Пауза*) Све то. (*Пауза*) Све то и почело. (*Пауза*) Али, кад... кад је то почело? (*Пауза*) Кад су друге девојчице, њене вршњакиње, већ биле напољу, играле се... оних игара раја и пакла, она је већ била овде. (*Пауза*) Исто овако. (*Пауза*) Већ је почело ово. (*Пауза*) Под на овом месту, сада го, некад је био– (М *почиње да хода. Корача спорије. Четири дужине. Уз прву дужину*) Али, погледајте како дивно хода, у тишини. (*На крају друге дужине*) Како се вешто окреће. (М *се окреће, хода, уз сваки корак треће дужине*) Седам, осам девет и хоп! (М *се зауставља окренута лицем према* Д.) Као што рекох, под на овом месту, сада го, некад је био под тепихом, дебелим вуненим тепихом. Док једног дана, не, једне вечери, док једне вечери, тек што се задевојчила, није зовнула мајку и рекла, Мајко, ово није довољно. Мајка: Није довољно? Меа– њено крштено име– Меа: Није довољно. Шта ти то значи, Меа, није довољно, да видимо, шта у ствари хоћеш да кажеш, Меа, није довољно? Меа: Хоћу да кажем, мајко, да морам да чујем и одјек корака, ма како нечујан био. Мајка: Само кретање није довољно? Меа: Не, мајко, само кретање није довољно, треба ми и одјек корака, ма како нечујан био. (*Пауза*. М *наставља да хода. Шест дужина. Уз другу*) Да ли уопште спава, питаће неко. (*Уз трећу дужину*) Да, понекад, понеку ноћ, одрема, ослони ону једну главу о зид и одрема. (*Уз четврту дужину*) Говори ли? Да, понекад, ноћу, кад мисли да је нико не чује. (*Уз пету дужину*) Прича како је било, покушава да каже како је било. Све то. (*На почетку шесте дужине*) Све то. (*Светло се лагано гаси, осим на З.* М *се зауставља у мраку, на Д.*)

(Дуга пауза)

Звоно још слабије. Одјек. Светло се опет постепено пали, сада још слабије. М *стоји непомична, окренута лицем према Д. Пауза*)

М: Епилог. (*Пауза. Креће. Корача још спорије. Две дужине. Зауставља се окренута лицем према Д. Пауза.*) Епилог. Касније, кад су је већ сви заборавили, почела је да– (*Пауза*) Касније, кад се већ чинило да је никад није ни било, свега тога није ни било, почела је да шета. (*Пауза*) Ноћу. (*Пауза*) Искраде се, ноћу, па у црквицу, на северни улаз, увек закључан у то доба, и шета тамо-амо, тамо-амо, под оном сиротом спаситељевом руком. (*Пауза*) Понеке ноћи стане као укопана, као неко кога прође језа од неке мисли, и стоји укочена док се не поврати. Али је исто тако много ноћи преходала без застоја, тамо-амо, тамо-амо, пре него што се изгуби као што је и дошла. (*Пауза*) У мртвој тишини. (*Пауза*) Без иједног звука. (*Пауза*) Барем се ништа није чуло. (*Пауза*) Појава. (*Пауза. Почиње да хода. Две дужине. Зауставља се окренута лицем према* Д.) Појава. Бледуњава, премда нипошто невидљива, под одређеним светлом. (*Пауза*) Под правим светлом. (*Пауза*) Више сива него бледа, бледосива. (*Пауза*) Одрпана. (*Пауза*) Гомила прња. (*Пауза*) Нејасна гомила бледуњавих прња. (Пауза) Погледајте је како пролази... (*Пауза*)

Погледајте је док пролази испред свећњака, како пламен, његова светлост... просијава као месечина кроз облаке. (*Пауза*) И одједном, тек што је изашла, шета тамо-амо, тамо-амо, под оном сиротом руком. (*Пауза*) Кад падне мрак. (*Пауза*) Обавезно. (*Пауза. Почиње да корача. Једну дужину. Зауставља се лицем окренута према* Л. *Пауза.*) Стара госпођа Винтер, које ће се читалац сетити, стара госпођа Винтер, једне недеље увече, у позну јесен, седећи за столом са својом кћерком, вративши се са вечерње службе, после неколико безвољних залогаја, спусти нож и виљушку и погну главу. Шта ти је, мајко, упита кћер, врло чудна девојка, поштено речено, не баш ни девојка... (*Испрекиданим гласом*)... Страшно несрећ– (*Пауза. Нормалним гласом*) Шта ти је, мајко, зар се више не осећаш добро? (*Пауза*) Госпођа В. не одговори баш одмах. Али, најзад подиже главу, нетремице гледајући Ему – кћеркино крштено име, као што ће се читалац сетити – подиже главу, нетремице гледајући Ему право у очи. И рече – (*пауза*) – промрмља, нетремице гледајући Ему право у очи, промрмља, Ема. (*Пауза. Нимало гласније*) Ема. (*Пауза*) Ема: Да, мајко. Госпођа В: Ема, јеси ли приметила нешто... чудно на Вечерњу? Ема: Не, мајко, ништа. Госпођа В: Можда ми се само учинило? Ема: А шта ти се то само учинило, мајко? (*Пауза*) Шта је то заправо било, мајко, то нешто... чудно, што ти се можда само учинило да си приметила? (*Пауза*) Госпођа В: Ти ниси приметила ништа... чудно? Ема: Нисам, мајко, ништа, најблаже речено. Госпођа В: Како то мислиш, Ема, најблаже речено, шта то значи, Ема, најблаже речено? Ема: Кад кажем да нисам приметила ништа чудно, мајко, мислим да је то заиста најблаже речено, јер, нисам приметила ништа, ама баш ништа, ни чудно нити било шта друго. Нисам видела ништа, нисам чула ништа. Нисам била тамо. Госпођа В: Али, чула сам те како се молиш. (*Пауза*) Чула сам да си рекла: Амин. (*Пауза*) Како си могла да говориш, ако ниси била тамо? (*Пауза*) Како си могла да кажеш: Амин, ако, као што тврдиш, ниси била тамо? (*Пауза. Запева*) Нек љубав Божја и Дух Свети буду са нама, сад и во вјеки вјеков, Амин. (*Пауза. Нормалним гласом*) Јасно сам те чула. (*Пауза. Почиње да корача. Једну дужину. После пет корака стаје, окренута из профила. Дуга пауза. Наставља да корача. Зауставља се окренута лицем према Д. Дуга пауза.*) Ема. (*Пауза. Нимало гласније*) Ема. (*Пауза.*) Да, мајко. (*Пауза*) Зар никад нећеш престати? (*Пауза*) Зар никад нећеш престати да пребираш све то? (*Пауза*) То. (*Пауза*) Све то. (*Пауза*) У тој једној глави. (*Пауза*) Све то. (*Пауза*) Све то.

(Пауза. Светло се лагано гаси, остаје само на З)

Мрак.

Дуга пауза.

Звоно још мало слабије. Одјек. Светло се поново пали, још мало слабије. Од Мее ни трага. Десет секунди. Светло се полако гаси, укључујући и З. Мрак.

Завеса.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

■

Монолог

Самјуел Бекет



Слабо, расплинуто светло.
ЛИЦЕ КОЈЕ ГОВОРИ, *стоји на просценијуму, мало улево од центра позорнице (гледано из сале).*
Рашчупана седа коса; дуга бела ноћна кошуља; беле вунене чарапе.
Два метра улево од њега, у истој линији, исте висине, обична петролејска лампа. Млечно-бела кугла величине људске лобање, једва осветљена.
Сасвим десно, у истој линији, једва се назире бела крајница гвозденог кревета.
Пауза десет секунди пре него што изговори прву реч.
Тридесет секунди пре него што изговори последњу реч, лампа се постепено гаси.
Лампа угашена. Тишина. Лице које говори, кугла и крајница кревета једва се назиру под расплинутим светлом.
Десет секунди.
Мрак.

ЛИЦЕ КОЈЕ ГОВОРИ:

Рођење му је било смрт. Још једном. Речи нису довољне. Ни умирање. Рођење му је било смрт. Све иза тога мртвачки зев. У котарици па у колевци. Први пораз на дојци. При првим бауљавим корацима. Од маме до даде и натраг. И на том путу. Из руке у руку. Већ тада Сцила и Харибда. И тако без краја. Вечити самртни зев. Погреб за погребом. Све досад. До ноћас. Две и по милијарде секунди. Још једном. Две и по милијарде секунди. Невероватно мало. С погреба на погреб. Погреби... умало не рече најмилијих. Тридесет хиљада ноћи. Невероватно мало. Рођен у мрклом мраку. Сунце одавно утонуло у крошње ариша. Младе зелене иглице. Соба у мраку. Само петролејка једва светлуца. Скраћен фитиљ. И сад. Ноћас. Устаје у по ноћи. Сваке ноћи. У соби слаба светлост. Ко зна одакле. Кроз прозор ништа. Не. Не баш ништа. Не може бити баш ништа. То не постоји. Пипајући иде до прозора и зури напоље. Стоји и зури напоље. Потпуно непомичан зури напоље. Ништа се

не миче у мрачном бескрају. Најзад се пипајући рукама око себе враћа до места где стоји лампа. Где је стајала. Кад је изашао последњи пут. У десном џепу шака шибица. Укреше једну о задњицу како је научио од оца. Скида беличасту куглу и одлаже је у страну. Шибица се гаси. Укреше другу као и прву. Скида чађаво стакло и држи га у левој руци. Шибица се гаси. Креше трећу и приноси је фитиљу. Враћа стакло. Шибица се гаси. Крати фитиљ. Повлачи се до руба светлости и окреће се лицем зиду. Сваке ноћи исто. Устаје. Прозор. Лампа. Повлачи се до руба светлости и окреће лице истоку. Голом зиду. Некад пуном слика. Слике... умало не рече најмилијих. Без рамова. Без стакла. Чиодама причвршћене на зид. Разних облика и величина. Скинуте. Све редом. Нестале. Исцепкане и побацане. Расуте по поду. Не баш одједном. У наступу... недостаје реч. Једна по једна. Тргане са зида једна за другом и цепане на комадиће. Годинама. Ноћу. Годинама ноћи. На зиду још само чиоде. Не баш све. Понека ишчупана са сликом. Понека још држи комадић слике. Стоји тако окренут истоку. Голом зиду. Умире. Као и досад. Ни више ни мање. Не. Мање. Сваки пут све мање. Смрт све ближа. Као и светлости кад пада мрак. Стоји тако окренут зиду. Бела површина у мраку. Некада бела. Изрешетана рупицама од чиода. Некада свака празнина једно лице. Тамо отац. Она сивкаста празнина. Онде мајка. Тамо обоје. Заједно. Насмејани. На венчању. Тамо све троје. Она сивкаста мрља. Онде сам. Он сам. Њих више нема. Заборављени. Изгубљени. Стргани и исцепкани. Метлом пометени под кревет и заборављени. Хиљаде комадића под креветом у прашини са пауцима. Сви... умало не рече најмилији. Стоји тако и зури напоље. Ни тамо ничег. Ни тамо се ништа не миче. Нигде се ништа не миче. Нигде се ништа не види. Нигде се ништа не чује. Соба некада пуна звукова. Слабих. Ко зна откуд. Из године у годину све слабијих.

Из ноћи у ноћ. Сад више ништа. Не. Не баш ништа. То не постоји. Још само киша понекад ноћу запљускује окна. Или лагано сипи доле по тлу. Петролејка чади упркос скраћеном фитиљу. Ко зна зашто. Отуд мрља на ниској таваници. Тамна мрља на белој површини. Некада белој. Стоји тако окренут зиду после свих описаних кретњи. То јест устаје усред ноћи. Облачи кошуљу. Обува чарапе. Не. Већ је у њима. Сву ноћ. Читав дан. Дан и ноћ. Значи устаје у кошуљи и у чарапама и пипајући креће пут прозора. У соби слаба светлост. Неизрециво слаба. Ко зна откуд. Непомичан. Зури напоље. У мрачну празнину. Ни тамо ништа. Ништа се не миче. Што он може да види. Да чује. Стоји тамо као да више не може да се помери. Не жели да се помери. Не може више ни да пожели да се помери. Најзад се пипајући око себе враћа до места где стоји лампа. Где зна да стоји лампа. Мисли да зна. Где је била последњи пут. Кад је изашао последњи пут. Прва шибица као што смо рекли за куглу. Друга за стакло. Трећа за фитиљ. Враћа стакло и куглу. Крати фитиљ. Повлачи се до руба светлости и окреће зиду. Истоку. Непомичан као и лампа поред њега. Бела кошуља и чарапе. Некада беле. Привлаче слабу светлост. Седа коса привлачи слабу светлост. На рубу светлости једва се назире крајница кревета. Некада довољно бела да привуче слабу светлост. Стоји и зури. Ништа. Мрачна празнина. И најзад прва реч. Увек иста. Из ноћи у ноћ. Увек иста. Рођење. А онда из мрака лагано израња сабласно обличје. Прозор. Гледа на запад. Сунце већ одавно зашло за крошње ариша. Светло мре. И зачас умире. Нема га више. Нимало. Не. Не баш нимало светла. То не постоји. Небо без иједне звезде. Без месечине. Мре све до зоре а никад не умре. И тамо у мраку онај прозор. Полако пада ноћ. Очи припијене уз стакло гутају ту прву ноћ. Најзад окреће главу ка мрачној соби где се на крају појављује сабласна шака. Држи усправно свитак запаљене

хартије. Светлост једва да обасјава шаку и млечнобелу куглу. А онда још једна шака. Једва осветљена пламеном. Скида куглу и нестаје. Враћа се празна. Скида стакло. Под светлом две шаке и стакло. Пламен на фитиљ. Враћа стакло. Шака са упаљеним свитком нестаје. За њом и друга. Само стакло бледо светлуца у полутами. Враћа се шака са куглом. Ставља куглу. Само кугла бледо светлуца у полутами. Слаб месингани сјај креветске шипке. Тоне у мрак. Рођење за њега смрт. Кисео осмех. Тридесет хиљада ноћи. Стоји на рубу светлости лампе и зури у празно. Опет у мрачну празнину. Нема више прозора. Ни руку. Ни светла. Нестали. Изгубили се. По ко зна који пут. Све док мрак опет не почне лагано да се цепа. Сива светлост. Олујни пљусак. Кишобрани око раке. Виђени из птичје перспективе. Црни мехури низ које лије вода. Испод њих мрачна рака. Под пљуском кључа мрко блато. За сада празно. То место доле. Који... умало не рече најмилији. Тридесет секунди. Плус отприлике две и по милијарде. Нестаје. Поново потпуни мрак. Не. Не баш потпун. То не постоји. Стоји тамо и зури. Не чује ни пола од свега што каже. Он? Речи му саме навиру из уста. Свеједно. Пали лампу. Као и увек. Повлачи се до руба светлости и окреће лице зиду. Зури у мрак. Чека прву реч. Увек исту. Долази му сама. Уста се отворе. Језик се покрене. Рођење. Мрак се повлачи. Постепено прозор. Она прва ноћ. Соба. Пламен. Шаке. Лампа. Одсјај месинга. Нестаје. Све. Нестало. Толико пута. Нестало толико пута. Уста отворена. Јецај. Пригушен. Кроз нос. Мрак се повлачи. Сива светлост. Олујни пљусак. Кишобрани. Рака. Кључа мрко блато. Ковчег се не види. Чији? Губи се. Нестаје. Пребацити се на нешто друго. Покушати. Нешто друго. Рецимо колико далеко од зида. Готово га додирује главом. Као и прозор. Очију припијених уз стакло зури напоље. Мрачни бескрај. Ништа се не миче. Зури укочен као да више не може да кре-

не. Или више нема воље да крене. Нестала. Где је? Чује слаб јецај. Уста отворена. Затварају се с уздахом. Усне спојене. Осећа додир. Усна на усни. А онда јецај. Као и претходни. Где ли је сад? На прозору. Зури напоље. Припија очи уз стакло. Као да гледа последњи пут. Најзад се окреће и кроз неописиву полутаму иде ка невидљивој лампи. Бела кошуља плута тмином. Некада бела. Пали и повлачи се. Окреће лице зиду као и пре. Готово га додирује главом. Стоји и зури чекајући прву реч. Долази му сама. Рођење. Усне се размичу и језик полази напред. Врх језика на уснама. Осећа додир усана с језиком. Језика с уснама. Напољу с оне стране прозора мрак се полако цепа. Из мрака зури кроз прозор у други мрак с оне стране. Сунце одавно зашло за крошње ариша. Ништа се не миче. Ни за длаку. Укочен припија очи уз прозор. Као да је гледа последњи пут. Ту прву ноћ. Прву од тридесет и нешто хиљада. Најзад се окреће мрачној соби. Где сад? Ноћас. Пламен. Шаке. Лампа. Само кугла у полутами. Одсјај месинга. Тридесет секунди. Плус нешто више од две и по милијарде. Све тоне у мрак. Нестаје. Јецај. Пригушен. Кроз нос. По ко зна који пут. По ко зна који пут нестаје. Поново мркли мрак. Па ковчег. Чији? Ког... умало не рече најмилијег. Мрачна рака под олујним пљуском. Из птичје перспективе. Мехури низ које лије вода. Узаврело мрко блато. Ковчег креће. Најмилији... умало не рече најмилији креће на пут. Тридесет секунди. Тону у мрак. Нестају. Поново мркли мрак. Стоји и зури. Опет у празно. У мркли мрак. Не. Не баш мркли. То не постоји. Глава готово дотиче зид. Светлуца седа коса. Бела кошуља. Беле чарапе. Некада беле. Бела крајница кревета на рубу светла. Некада бела. Незнатна... слабост и чело се ослања о зид. Али не. Уздигнуте главе зури напоље укочен. Нигде се ништа не миче. Ни за длаку. Тридесет хиљада ноћи таквих сабласти. Отуд из мрака. У мраку. Сабласна светлост. Сабласне ноћи. Сабласне собе. Сабласни гробови. Сабласни... само што не рече сабласни најмилији. Стоји и зури у мрак чекајући реч. Усне му трепере. Речи готово нечујне. Говоре о нечем другом. Покушавају да говоре о нечем другом. А онда готово нечујно нема ничег другог. Нигде баш ничег другог. Одувек само једно. Мртви. Умирање и нестајање. Од речи иди. Речи губи се. Као и ова светлост сад што се губи. Почиње да се губи. У соби. Где другде? Он и не опажа. Загледан напоље. Само светлост кугле. Нема друге. Необјашњива. Ниоткуд. Баш ниоткуд. Неизрециво слаба. Само кугла. Само се она губи.

Превео са француског
Милојко Кнежевић



Љуљашка

Самјуел Бекет



Ж – *Жена у столици за љуљање.*

Г – *Њен глас са магнетофонске траке.*

Постепено се појачава светло на Ж која седи на просценијуму, мало изван центра, лицем окренута публици. Столица се не помера.

Дуга пауза.

Ж: Даље

(Пауза. Глас и љуљање почињу истовремено)

Г: Све док на крају
не дође дан
на крају дође
смирај бескрајног дана
кад рече себи
самој себи
коме другом
време је да оконча
време је да оконча
вечито лутање
тамо-амо
зверање
на све стране
горе-доле
вребање неког
још неког налик њој
створења налик њој
иоле налик
да лута попут ње
тамо-амо
и звера
на све стране
горе-доле
тражећи неког
све док на крају
у смирај бескрајног дана
не каже себи
коме другом
време је да оконча
време је да оконча
вечито лутање
тамо амо

зверање
на све стране
горе-доле
вребање неког
још једне живе душе
само још једне живе душе
што лута попут ње
тамо-амо
и звера попут ње
на све стране
горе-доле
и вреба неког
још неког налик њој
иоле налик
да лута попут ње
тамо-амо
све док на крају
у смирај бескрајног дана
не каже себи
коме другом
време је да оконча
вечито лутање
тамо-амо
време је да оконча
време је да оконча

(Истовремено: одјек „време је да оконча", љуљање престаје, светло нешто слабије. Дуга пауза)

Ж: Даље.

(Пауза. Глас и љуљање истовремено)

Г: Тако се на крају
у смирај бескрајног дана
врати
коначно врати
и рече себи
коме другом
време је да оконча
време је да оконча
вечито лутање
тамо-амо
време је да се врати
седне уз прозор
мирно уз прозор
што гледа у друге прозоре

тако се на крају
у смирај бескрајног дана
коначно врати и седе
врати и седе
уз прозор
свој прозор
подиже застор и седе
мирно уз прозор
једини прозор
што гледа у друге прозоре
друге једине прозоре
зверајући на све стране
тамо-амо
горе-доле
тражећи неког
неког уз прозор
његов прозор
још неког налик њој
иоле налик
још једну живу душу
бар једну живу душу
уз прозор
њен прозор
која се вратила
попут ње
у смирај бескрајног дана
рекавши себи
коме другом
време је да оконча
време је да оконча
вечито лутање
тамо-амо
време је да се врати
седне уз прозор
мирно уз прозор
једини прозор
што гледа у друге прозоре
друге једине прозоре
и звера
на све стране
горе-доле
тамо-амо
тражећи неког
још неког налик њој
иоле налик
још једну живу душу
бар једну живу душу

(Истовремено: одјек „живу душу", љуљање престаје, светло још слабије. Дуга пауза)

Ж: Даље.

(Пауза. Глас и љуљање истовремено)

Г: Док на крају
не дође дан
на крају дође
у смирај бескрајног дана
док она седи уз прозор
мирно уз прозор
једини прозор
што гледа у друге прозоре
друге једине прозоре
а сви застори спуштени
никад ниједан подигнут
само њен подигнут
док не дође дан
на крају дође
у смирај бескрајног дана
док она седи уз прозор
мирно уз прозор
и звера на све стране
горе-доле
тамо-амо
и тражи
подигнут застор
само још један подигнут застор
и ништа више
макар без лица
иза стакла
очију гладних
попут њених
да виде
да их виде
не
подигнут застор
као њен
иоле као њен
само један
подигнут застор
и ништа више
још један створ
тамо негде
иза стакла

још једна жива душа
бар једна жива душа
док не дође дан
на крају дође
у смирај бескрајног дана
кад рече себи
коме другом
време је да оконча
време је да оконча
седећи уз прозор
мирно уз прозор
једини прозор
што гледа у друге прозоре
зверајући на све стране
горе-доле
тамо-амо
време је да оконча
време је да оконча

(Истовремено: одјек „време је да оконча", љуљање престаје, светло још слабије. Дуга пауза)

Ж: Даље.

(Пауза. Глас и љуљање истовремено)

Г: И тако нај̏зад
у смирај бескрајног дана
сиђе
на крају сиђе
низ стрмо степениште
спусти застор и сиђе
право доле
у стару љуљашку
мамину љуљашку
у којој је мајка
годинама
сва у црнини
у својој најлепшој црнини
седела
и љуљала се
љуљала
док није дочекала крај
коначно крај
кажу помало скренула
отишла скренула
али безопасна
потпуно безопасна
умрла једног дана
не
једне ноћи
у љуљашци
у најлепшој црнини
глава клонула
љуљашка се и даље љуљала
изљуљала
и тако на крају
у смирај бескрајног дана
сиђе
на крају сиђе
низ стрмо степениште
спусти застор и сиђе
право доле
у стару љуљашку
стеже је рукама
и стаде да се љуља
љуља
склопљених очију
жмурећи
она
која је тако дуго зверала
гладним очима
на све стране
горе-доле
тамо-амо
кроз прозор
да види
да је виде
док на крају
у смирај бескрајног дана
не рече себи
коме другом
време је да оконча
да спусти застор
и оконча
време је да сиђе
низ стрмо степениште
време је да сиђе
право доле
је ли њена душа била
још једна
још једна жива душа
и тако на крају
у смирај бескрајног дана
сиђе

спусти застор и сиђе
низ стрмо степениште
право доле
у стару љуљашку
и стаде да се љуља
љуља
говорећи себи
коме другом
не
никад више
љуљашци
оним рукама
рече љуљашци
изљуљај је одавде
затвори јој очи
јебеш живот
затвори јој очи
изљуљај је одавде
изљуљај је одавде

(Истовремено: одјек „изљуљај је одавде", љуљање престаје, светло се полако гаси)

НАПОМЕНЕ:

Светло:
Пригушено, уперено само на столицу за љуљање. Остатак позорнице у мраку.
Пиштољ-рефлектор уперен на лице, исто тако пригушен. Јачина константна, независна од смањивања јачине светла на столици. Сноп довољно широк да обухвати крајње положаје тела при слабом љуљању, било да је усмерен на лице у положају кад се столица не љуља, било на осу самог љуљања.
Почетак: Најпре се постепено појачава сноп уперен на лице. Дуга пауза. Затим се појача светло уперено на столицу.
Крај: Најпре се гаси светло на столици. Дуга пауза са снопом упереним на лице. Глава клоне, остаје непомична. Гаси се сноп на лицу.

Жена:
Остарела пре времена. Рашчупана, седа коса. Очи крупне. Лице бело, безизражајно. Руке беле, стежу крајеве рукохвата.

Очи:
Час затворене, час широм отворене. Не трепћу. Напола отворене у првом делу, све више и више затворене у другом и трећем. Коначно затворене средином четвртог дела.

Костим:
Затворена, црна вечерња хаљина. Дуги рукави. Чипка. Шљокице које при љуљању светлуцају. Непримерен шеширић неправилног облика, пун којештарија погодних да при љуљању рефлектују светлост.

Држање:
Круто, све док глава лагано не клоне, осветљена само снопом пиштољ-рефлектора.

Љуљање:
Слабо. Споро. Механички регулисано, тако да се Ж не помера.

Столица:
Од светлог дрвета, јако углачана, тако да светлуца при љуљању. Подупирач за ноге. Раван наслон. Рукохвати заобљени, као да су намерно увинути за стискање шакама.

Глас:
Чист, пригушен, монотон.
Реплике исписане курзивом, Ж и Г изговарају заједно, у глас. Сваки пут мало тише.
„Даље" које изговара Ж, сваки пут нешто тише.
При крају четвртог дела, рецимо од „заувек свршено", глас (Г) све тиши и тиши.

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић



Охајска импровизација

Самјуел Бекет



Слушалац (С)
Читалац (Ч)

Личе један на другог, што је могуће више.

Осветљен је само сто на средини позорнице – обичан сто од белог дрвета (чамовине), дуг отприлике 2, широк 1 метар.

Две обичне чамове столице, без наслона за руке.

С: *седи окренут према публици, при крају дуже стране стола, десно (гледано из сале). Глава погнута, наслоњена на десну руку. Лева рука на столу. Лице скривено. Дуги, црни мантил. Дуга, седа коса.*

Ч: *Седи, профилом према публици, на средини краће стране стола, десно. Глава погнута, наслоњена на десну руку. Лева рука на столу. Пред њим, на столу, књига отворена на последњим страницама. Дуги, црни мантил. Дуга, седа коса.*

На средини стола, велики црни шешир са широким ободом.

Светло се постепено појачава.

Десет секунди.

Ч *окреће страницу.*

Пауза.

Ч *(чита):* Остаје мало тога да се каже. У последњем...

С *левом руком куцне о сто (куц).*

Остаје мало тога да се каже.

Пауза. Куц.

У последњем покушају да ублажи бол, исели се оданде где су дуго живели заједно и пређе у један собичак на другој обали. С јединог прозора гледао је низводни крак Острва лабудова.

Пауза.

Надао се да ће му непознато ублажити бол. Непознат простор. Непознат призор. Да излази однекуд где ништа нису делили. Да се враћа негде где ништа нису делили. Понадао се да би му то могло бар мало ублажити бол.

Пауза.

Данима су га виђали како спорим кораком шпарта острвцетом. Сатима и сатима. Какво год време било, увек у дугом црном мантилу с великим старовремским шеширом на глави. На најизбоченијој тачки острва, увек би остајао да посматра воду како одлази некуд далеко. Како се, радосно вртложећи, два рукавца стапају и одлазе сједињени. А онда се спорим кораком враћао назад.

Пауза.

У сновима...

Куц.

А онда се спорим кораком враћао назад.

Пауза. Куц.

У сновима му је било речено да се чува од такве промене. Видео је драги лик и чуо неизговорене речи: Остани онде где смо онако дуго живели заједно, сами, утешиће те моја сен.

Пауза.

Зар није могао...

Куц.

Видео драги лик и чуо неизговорене речи: Остани онде где смо онако дуго живели заједно, сами, утешиће те моја сен.

Пауза. Куц.

Зар није могао сад да се врати? Да призна грешку и да се врати онде где су некад онако дуго били заједно, сами, заједно сами делили све. Не. Оно што је учинио сам, није се могло поправити. Ништа од свега што је икад учинио сам, никад није могао поправити. Сам.

Пауза.

У тој тешкој муци, поново га је обузео његов стари страх од ноћи. После толико времена да се већ чинило да га никад није ни било. (*Пауза. Сагиње главу да боље види.*) Да, после толико времена да се већ чинило да га никад није ни било. Сада још двапут жешћи, застрашујући симптоми, подробно описани на четрдесетој страници, четврти пасус. (*Крене да потражи то место. С га заустави, левом руком. Наставља са места на коме је стао*) Опет му следују бесане ноћи. Као кад му је срце било младо. Више неће спавати, неће се усудити да заспи док... (*окреће страницу*) ...не сване дан.

Пауза.

Остаје мало тога да се каже. Једне ноћи...

Куц.

Остаје мало тога да се каже.

Пауза. Куц.

Једне ноћи, док је седео загњуривши главу у шаке, дрхтећи читавим телом, указа му се човек и рече: Шаље ме – и изговори драго име – да те утешим. А онда, из џепа свог дугог црног мантила, извади пожутелу књигу и стаде читати све до зоре. У зору нестаде без речи.

Пауза.

После се опет појави у исти час са истом књигом и овај пут без увода седе и настави да чита до краја, сву ноћ. А онда нестаде без речи.

Пауза.

Тако се повремено појављивао, без најаве, да још једном прочита причу, да скрати дугу ноћ. А онда нестајао без речи.

Пауза.

Не прозборивши никад ни реч, постадоше као један.

Пауза.

Док не дође ноћ кад, склопивши књигу, с првим зрацима сунца, не нестаде, него оста да седи без речи.

Пауза.

И најзад рече: Поручио ми – и изговори драго име – да више не долазим. Видео сам драги лик и чуо неизговорене речи, Не треба више да му се враћаш, чак и ако још можеш.

Пауза.

И тако, кад је тужна...

Куц.

Видео драги лик и чуо неизговорене речи, Не треба више да му се враћаш, чак и ако још можеш.

Пауза. Куц.

И тако, кад је тужна прича испричана и последњи пут, остадоше да седе као скамењени. Кроз једини прозор у зору не уђе светлост дана. Нити се с улице чу јутарња врева. Или они, утонули у ко зна какве мисли, не беху кадри да виде ни да чују. Светлост дана. Јутарњу вреву. Ко зна какве мисли. Мисли, не, не мисли. Поноре свести. Утонули у ко зна какве поноре свести. Несвести. До које не допире никаква светлост. Никаква бука. И тако остадоше да седе као скамењени. Кад је тужна прича испричана и последњи пут.

Пауза.

Нема више шта да се каже.

Пауза. Хоће да затвори књигу.

Куц. Књига још полуотворена.

Нема више шта да се каже.

Пауза. Затвара књигу.

Куц.

Тишина. Пет секунди.

Обојица истовремено спуштају десну руку на сто, подижу главу и гледају се. Нетремице. Безизражајно.

Десет секунди.

Светло се лагано гаси.

Превео са француског
Милојко Кнежевић

■

Пропаст

Самјуел Бекет

Вацлаву Хавелу

□

Редитељ (Р)

Асистенткиња (А)

Глумац (Г)

Лука, мајстор светла, иза позорнице (Л)

Проба. Довршава се последња слика. Празна позорница. А и Л су управо завршили постављање светла. Р тек што је стигао.

Р – *седи у фотељи на просценијуму, лево (гледано из публике). На себи има бунду и шубару. Године и физички изглед нису важни.*

А – *стоји поред њега. На себи има бели „оверол“. Гологлава. За уветом држи плајваз. Године и физички изглед нису важни.*

Г – *стоји на сред позорнице на црној коцки високој 40 см. Црни шешир са широким ободом. Кућни мантил до глежњева. Босоног. Погнуте главе. Руке у џеповима. Године и физички изглед нису важни.*

Р и А *посматрају* Г. *Дуга пауза.*

А: *(најзад)* Допада ти се?

Р: Пола-пола. *(Пауза)* Чему постамент?

А: Да партер види стопала.

(Пауза)

Р: Чему шешир?

А: Да боље сакрије лице.

(Пауза)

Р: Чему мантил?

А: Да буде што црњи.

(Пауза)

Р: Шта има испод? (А *полази према* Г) Кажи!

(А *стаје*)

А: Пиџаму.

Р: Боја?

А: Пепељаста.

(Р вади цигару)

Р: Упали. *(А се враћа, пали му цигару, стаје и не мрда*. Р *пуши)* Каква му је лобања?

А: Видео си је.

Р: Не сећам се. *(А полази према* Г*)* Кажи!

(А стаје)

А: Олињала. Неколико праменова.

Р: Боја?

А: Пепељаста.

(Пауза)

Р: Чему руке у џеповима?

А: Да буде што црњи.

Р: Не треба.

А: Бележим. (*Вади бележницу, узима плајваз, бележи)* Руке слободно висе.

(Враћа бележницу у џеп, ставља плајваз за уво)

Р: На шта личе? *(А не схвата. Бесан)* Шаке, на шта му личе шаке?

А: Видео си их.

Р: Не сећам се.

А: Дипитрен.

Р: Како?

А: Ди-пи-трен.

Р: А, скврчене... *(Пауза)* Као канџе? *(Пауза. Бесан)* Питам личе ли на канџе?

А: Ако треба.

Р: Две канџе.

А: Сем ако стегне песнице.

Р: Не треба.

А: Бележим. *(Вади бележницу, узима плајваз, бележи)* Шаке отворене.

(Враћа бележницу у џеп, ставља плајваз за уво)

Р: Упали. *(А се враћа, поново му пали цигару, стаје и не мрда.* Р *пуши)* Добро. Сад да видимо све. *(А не схвата. Бесан)* Па, дај! Скини га! *(Гледа у штоперицу)* Пожури, имам састанак комитета!

(А одлази до Г*, скида му мантил.* Г *је пушта да чини шта хоће, незаинтересован. А се враћа, са мантилом преко руке.* Г *у старој сивој пиџами, погнуте главе, стиснутих песница. Посматрају га)*

А: Више ти се допада без? *(Пауза)* Дрхти.

Р: Не превише. Шешир.

(А оде до Г*, скида му шешир, повлачи се корак уназад, са шеширом у руци. Пауза)*

А: Допада ти се лобања?

Р: Треба ставити бледило.

А: Бележим. *(Испушта из руку мантил и шешир, који падају на под, вади бележницу, узима плајваз, бележи)* Бледило на лобању.

(Враћа бележницу у џеп, ставља плајваз за уво)

Р: Шаке. (А *не схвата. Бесан*) Преснице! Дај, пожури! *(А прилази, отвара му песнице, повлачи се корак уназад)* И бледило.

А: Бележим. *(Вади бележницу, узима плајваз, бележи)* Бледило на шаке.

(Враћа бележницу у џеп, ставља плајваз за уво. Посматрају Г*)*

Р: *(коначно)* Нешто не штима? (*Забринут*) Шта не штима?

А: (*стидљиво*) А да их... да их... спојимо?

Р: Па, кад нам овако иде... *(А одлази до* Г*, спаја му руке, повлачи се корак уназад)* Више.

(А прилази, подиже спојене руке у висину појаса, повлачи се корак уназад.) Још мало.

(А прилази, подиже спојене руке у висину груди) Стоп! (А *се повуче корак уназад)* То је већ боље. Назире се. Упали.

(А се враћа, поново му пали цигару, стаје и не мрда. Р *пуши. Посматрају* Г*)*

А: Дрхти.

Р: Баш кад треба.

(Пауза)

А: *(стидљиво)* А једна мала... крпица? Да му мало запушимо уста?

Р: *(излуђен)* Која идеја! Манија објашњавања! Крпица! Па, све сам им нацртао! Више ни а! Крпица! Која идеја!

А: Сигуран си да неће проговорити?

Р: Ни бе. *(Гледа у штоперицу)* Баш на време. Идем да погледам из сале.

(Излази. Више се не појављује на сцени. А сеували у фотељу, скаче као опарена, вади крпу, својски брише седиште и наслон, баца крпу, поново седа. Пауза)

Р: *(глас из OFF-а, плачљиво*) Не видим прсте на ногама. *(Бесан)* Седим у првом реду и не видим прсте на ногама.

А: *(устаје*) Бележим. *(Вади бележницу, узима плајваз, бележи)* Подићи постамент.

(Враћа бележницу у џеп, ставља плајваз за уво)

Р: *(као и претходни пут)* Назире му се лице.

А: Бележим. *(Вади бележницу, узима плајваз, хоће да запише)*

Р: Спусти главу. *(А не схвата. Бесан)* Ма, дај! Спусти му главу! *(А враћа бележницу у џеп, ставља плајваз за уво, одлази до* Г*, још мало му сагне главу, повуче се корак уназад)* Још за длаку. *(А прилази, још више му сагне главу)* Стоп! *(А се повлачи корак уназад)* Савршено. *(Пауза*) Није довољно го.

А: Бележим. *(Вади бележницу, узима плајваз, хоће да запише)*

Р: Ма, дај, дај! *(А враћа бележницу у џеп, прилази, застаје неодлучна)* Раскопчај.

(*А раскопчава горњи део пиџаме, размиче скутове, повлачи се корак уназад*) Ноге. Цеванице. (*А прилази, заврће једну ногавицу до колена. Повлачи се корак уназад*) Друга. (*А учини исто са другом ногавицом. Повуче се корак уназад*) Још. Изнад колена. (*А прилази, заврће обе ногавице изнад колена, повлачи се корак уназад*) И бледило.

А: Бележим. (*Вади бележницу, узима плајваз, бележи*) Бледило на кожу.
(*Враћа бележницу у џеп, ставља плајваз за уво*)

Р: Назире се крај. Је ли ту Лука?

А: (*зове*) Лука! (*Пауза. Гласније*) Лука!

Л: (*OFF, издалека*) Долазим. (*Пауза. Изблиза*) Шта сад не штима?

А: (*обраћа се* Р-*у*) Лука је стигао.

Р: Замрачи амбијент.

Л: Шта? (*А понавља* Луки *захтев техничким жаргоном. Радно светло се лагано гаси. Осветљен је само* Г. *А је у сенци*)

Р: Само глава.

Л: Шта? (*А понавља* Луки *захтев техничким жаргоном. Тело* Г *лагано тоне у мрак. Осветљена је само глава. Дуга пауза*)

Р: Красно.

(*Пауза*)

А: (*стидљиво*) А, да... подигне главу... на трен... да покаже лице... само на трен?

Р: (*излуђен*) Која идеја! Имаш још неку? Да подигне главу! Па, шта ти мислиш, где смо? У Тунгузији? Да подигне главу! Која идеја! (*Пауза*) Добро. Наша пропаст је спремна. Спакована. Да поновимо и бришем.

А: (*Луки*) Да поновимо и брише.
(*Полако се враћа светло на тело* Г.
Пауза. Полако се пали радно светло)

Р: Стоп! (*Радно светло остаје како је тражено. Пауза*) И... хоп! (*Радно светло се лагано гаси. Пауза. Тело* Г *лагано тоне у мрак. Осветљена је само глава. Дуга пауза*) Сјајно! Дићи ће их на ноге! Чујем их одавде. (*Пауза. Громовит аплауз из даљине.* Г *подиже главу, погледом фиксира салу*)

Аплауз слаби и замире.

Дуга пауза.

Глава лагано тоне у мрак.

Превео са француског
Милојко Кнежевић

■

Шта где

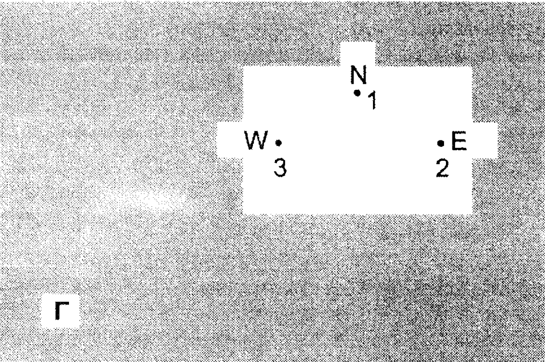
Самјуел Бекет



БАМ
БЕМ
БИМ
БОМ
БАМОВ ГЛАС (Г)

Напомена:
Глумци треба да личе један на другог, колико год је могуће.
Исти дуги сиви мантил.
Иста дуга седа коса.
Г *у виду мањег мегафона у висини главе.*

Простор за игру (П): *правоугаоник 3 м х 2 м, слабо осветљен, у дну позорнице, десно (гледано из публике), около мрак.* Г *напред, лево, слабо осветљен; около мрак.*



Потпуни мрак.
Светло на Г.
Пауза.

Г: Петорица нас је.
Последњих пет.
Као и пре.
Пролеће је.
Пролази време.
Најпре без речи.
Палим.
(*Светло на* П.
БАМ *на* 3, *уздигнуте главе.* БОМ *на* 1, *погнуте главе.*
Пауза)

Не ваља.
Гасим.
(П *тоне у мрак*)
Идем испочетка.
Петорица нас је.
Последњих пет.
Пролеће је.
Пролази време.
Најпре без речи.
Палим.
(*Светло на* П.
БАМ *потпуно сам на* 3, *уздигнуте главе.*
Пауза)
Добро.
Сам сам.
Пролеће је.
Пролази време.
Најпре без речи.
Коначно се појављује Бом.
Враћа се.
(БОМ *улази на* N, *стаје на* 1, *погнуте главе.*
Пауза.
БИМ *улази на* E, *стаје на* 2, *уздигнуте главе.*
Пауза.
БИМ *излази на* E, *за њим и* БОМ.
Пауза.
БИМ *улази на* E, *стаје на* 2, *погнуте главе.*
Пауза.
БЕМ *улази на* N, *стаје на* 1, *уздигнуте главе.*
Пауза.
БЕМ *излази на* N, *за њим и* БИМ.
Пауза.
БЕМ *улази на* N, *стаје на* 1, *погнуте главе.*
Пауза.
БАМ *излази на* W, *за њим и* БЕМ.
Пауза.
БАМ *улази на* W, *стаје на* 3, *погнуте главе.*
Пауза)
Добро је.
Гасим.
(П *тоне у мрак*)

Враћам још једном.
Петорица нас је.
Последњих пет.
Пролеће.
Време пролази.
Палим.
(Светло на П.
БАМ, *уздигнуте главе, потпуно сам, на* 3. *Пауза)*
Фино.
Сам сам.
Пролеће.
Пролази време.
А сад текст.
Коначно се појављује Бом.
Враћа се.
*(*БОМ *улази на* N, *погнуте главе, стаје на* 1*)*
БАМ: И?
БОМ: *(и даље погнуте главе)* Ништа.
БАМ: Ништа није рекао?
БОМ: Ништа.
БАМ: Мучио си га?
БОМ: Јесам.
БАМ: И није рекао ништа?
БОМ: Не.
БАМ: Је ли плакао?
БОМ: Да.
БАМ: Кукао?
БОМ: Да.
БАМ: Молио за милост?
БОМ: Да.
БАМ: Али није рекао ништа?
БОМ: Не.
Г: Не ваља.
Враћам.
БАМ: И?
БОМ: Ништа.
БАМ: Није проговорио?
Г: Сад је добро.
БОМ: Не.
БАМ: Мучио си га?
БОМ: Да.
БАМ: И није проговорио?
БОМ: Не.
БАМ: Је ли плакао?
БОМ: Да.
БАМ: Кукао?
БОМ: Да.
БАМ: Молио за милост?
БОМ: Да.
БАМ: Али није проговорио?
БОМ: Не.
БАМ: Па, што си прекинуо?
БОМ: Онесвестио се.
БАМ: И ниси га освестио?
БОМ: Покушао сам.
БАМ: И?
БОМ: Нисам могао. *(Пауза)*
БАМ: Лажеш. *(Пауза./* Рекао ти је. *(Пауза)* Признај да ти је рекао. *(Пауза)* Мучиће те док год не признаш.
Г: Фино.
Коначно се појављује Бим.
*(*БИМ улази на Е, *стаје на* 2, *уздигнуте главе)*
БАМ: *(Биму)* Слободан си?
БИМ: Да.
БАМ: Води га и мучи га док не призна.
БИМ: Шта треба да призна?
БАМ: Да му је рекао.
БИМ: То је све?
БАМ: Да.
Г: Не ваља.
Враћам.
БАМ: Води га и мучи га док не призна.
БИМ: Шта треба да призна?
БАМ: Да му је рекао.
БИМ: То је све?
БАМ: И шта.
Г: Добро је.
БИМ: И више ништа?
БАМ: Ништа.
БИМ: И онда да прекинем?
БАМ: Да.
БИМ: Добро. *(Бому)* Идемо.
*(*БИМ *излази на* Е, БОМ *за њим)*
Г: Добро је.
Сам сам.
Лето је.
Време пролази.
Коначно се појављује Бим.
Враћа се.
*(*БИМ *улази на* Е, *стаје на* 2 *погнуте главе)*
БАМ: И?

БИМ: *(не диже главу)* Ништа.
БАМ: Није проговорио?
БИМ: Не.
БАМ: Мучио си га?
БИМ: Да.
БАМ: И није проговорио?
БИМ: Не.
Г: Не ваља.
Враћам.
БАМ: И?
БИМ: Ништа.
БАМ: Није рекао где?
Г: Фино.
БИМ: Где?
Г: Ах!
БАМ: Где.
БИМ: Не.
БАМ: Мучио си га?
БИМ: Да.
БАМ: И није рекао где?
БИМ: Не.
БАМ: Је ли плакао?
БИМ: Да.
БАМ: Кукао?
БИМ: Да.
БАМ: Молио за милост?
БИМ: Да.
БАМ: Али није рекао где?
БИМ: Не.
БАМ: Па, што си прекинуо?
БИМ: Онесвестио се.
БАМ: И ниси га освестио?
БИМ: Покушао сам.
БАМ: Па?
БИМ: Нисам могао. *(Пауза)*
БАМ: Лажеш. *(Пауза)* Рекао ти је где. *(Пауза)* Признај да ти је рекао где. *(Пауза)* Мучиће те док не признаш.
Г: Фино.
Коначно се појављује Бем.
(БЕМ улази на N, *стаје на* 1, *уздигнуте главе)*
БАМ: *(Бему)* Слободан си?
БЕМ: Да.
БАМ: Води га и мучи га док не призна.
БЕМ: Шта треба да призна?
БАМ: Да му је рекао где.
БЕМ: То је све?
БАМ: Да.
Г: Не ваља.
Враћам.
БАМ: Води га и мучи га док не призна.
БЕМ: Шта треба да призна?
БАМ: Да му је рекао где.
БЕМ: Ништа више?
БАМ: И где.
Г: Фино.
БЕМ: То је све?
БАМ: Да.
БЕМ: И онда да прекинем?
БАМ: Да.
БЕМ: Важи. *(Биму)* Идемо.
*(*БЕМ *излази на* N, БИМ *за њим)*
Г: Фино.
Сам сам.
Јесен је.
Пролази време.
Коначно се појављује Бем.
Враћа се.
*(*БЕМ *улази на* N, *стаје на* 1 *погнуте главе)*
БАМ: И?
БЕМ: *(не диже главу)* Ништа.
БАМ: Није рекао где?
БЕМ: Не.
Г: И тако даље.
БАМ: Лажеш. *(Пауза)* Рекао ти је где. *(Пауза)* Признај да ти је рекао где. *(Пауза)* Мучиће те док не признаш.
БЕМ: Шта да признам?
БАМ: Да ти је рекао где.
БЕМ: То је све?
БАМ: И где.
БЕМ: То је све?
БАМ: Да.
БЕМ: И готово?
БАМ: Да. Идемо.
*(*БАМ *излази на* W. БЕМ *за њим)*
Г: Фино.
Зима је.
Пролази време.
Коначно се појављујем ја.
Враћам се.
*(*БАМ *улази на* W, *стаје на* 3 *погнуте главе)*
Г: Фино.

Сам сам.
Као и пре.
Зима је.
Без путовања.
Пролази време.
То је све.
Ко разуме разуме.
Гасим.
(П тоне у мрак.
Пауза.
Г тоне у мрак)

Превео са енглеског
Милојко Кнежевић

*Три дијалога**

Самјуел Бекет и Жорж Дитуи



I Тал Коут

Б. – Тотални објект, заједно са деловима који недостају, уместо делимични објект. Питање степена.

Д. – Више од тога. Свргнута тиранија дискретног. Свет као ток кретања која су део живог времена, напора, стварања, ослобађања, слике, сликара. Пролазни тренутак сензације враћен, истакнут, са контекстом континуитета који је напајао.

Б. – У сваком случају, пробијање према адекватнијем изражавању природног искуства које се открива будној коенстезији. Остварен потчињавањем или савладавањем, резултат је добитак у природи.

Д. – Али то што овај сликар открива, уређује, преноси, не налази се у природи. Какав је однос између једне од тих слика и предела који се види на одређеном узрасту, у одређено доба, одређеном часу? Зар нисмо на потпуно различитом плану?

Б. – Као најнаивнији реалист, под природом овде подразумевам спој онога који опажа и опаженог, не датост, искуство. Желим да сугеришем само да су тенденција и остварење код ове слике у основи исте као и код ранијег сликарства, да се упињу да прошире исказ компромиса.

Д. – Занемарујеш огромну разлику између значења опажаја за Тала Коута и његовог значења за велику већину његових претходника, који су као уметници сабијени са истом утилитарном сервилношћу као у саобраћајној гужви, и који поправљају резултат са трунком еуклидовске геометрије. Глобално опажање Тала Коута је безинтересно, не опредељујући се ни за истину ни за лепоту, ту двојну тиранију природе. Могу да видим компромис ранијег сликарства, али не онај који жалиш код Матиса у одређеним периодима и код Тала Коута данас.

Б. – Не жалим. Слажем се да Матис о којем говоримо и фрањевачке оргије Тала Коута имају изузетну вредност, али вредност која се може појмити на основу оних већ накупљених. Оно што треба да узмемо у обзир у случају италијанских сликара није то што су свет гледали очима грађевинских предузимача, средством као и свако друго, већ што се никада нису померили из поља могућег, колико год да су га проширили. Једина ствар коју су пореметили револуционари као Матис и Тал Коут је известан поредак на плану изводљивог.

Д. – Па који други план може постојати за ствараоца?

Б. – По логици, никакав. Међутим, ја говорим о једној уметности која му окреће леђа са гађењем, заморена од ситних достигнућа, заморена од претварања да је у стању, да је способна да исту стару ствар ради мало боље, да пође корак даље тим грозним путем.

Д. – А шта да претпоставља томе?

Б. – Израз да нема шта да се изрази, чиме да се изрази, из чега да се изрази, да нема снаге да се изрази, да нема жеље да се изрази, заједно са обавезом да се изрази.

Д. – Али, то је ужасно екстремно и лично становиште, које нам не помаже у случају Тала Коута.

Б. –

Д. – Можда је то довољно за данас.

II Масон

Б. – Више у потрази за тешкоћом него у њеним клештима. Немир онога коме недостаје противник.

Д. – Можда зато данас тако често говори о сликању празнине „са страхом и дрхтањем". Једно време бавио се стварањем митологије; затим човеком, не само у универзуму, већ и у друштву; а сада... „унутрашњом празнином, првим условом сликарског чина према кинеској естетици". У ствари, изгледа да Масон више него било који други данашњи сликар пати од потребе да пронађе мир, то јест да постави одреднице проблема који треба да реши, да коначно постави Проблем.

Б. – Мада слабо познајем проблеме које је себи постављао у прошлости и који су за њега изгубили легитимност, било зато што су, једноставно, били решиви или из ма ког другог разлога, осећам да њихово присуство није тако далеко за оним платнима обавијеним запањеношћу и ожиљцима стручности који мора да су му веома болни. Две болести које без сумње треба размотрити одвојено: болест да хоћеш да знаш шта да радиш и болест да хоћеш да будеш у стању да то урадиш.

Д. – Али, Масон сада изјављује да му је циљ да ове болести, како их ти зовеш, сведе до крајњих граница. Он претендује на то да се отараси робовања простору, да његово око може да се „весели у пољима без фокуса, ускомешаних вечним стварањем". Истовремено, он захтева рехабилитацију „испарења". То може изгледати чудно за некога коме по темпераменту више одговара ватра него влага. Ти ћеш, наравно, одговорити да је то исто као и раније, исто посезање за спољним прибежиштем. Мутан или провидан, објект остаје суверен. Али, како се од Масона може очекивати да слика празнину?

Б. – Не очекује се. Које добро од преласка са једне неодрживе позиције на другу, од покушаја да се оправдање нађе увек на истом плану? Овде имамо уметника који изгледа као дословно натакнут на рогове страшне дилеме израза. Па ипак, он наставља да се копрца. Празнина о којој говори је можда само брисање једног неподношљивог присуства, неподношљивог зато што не подлеже ни удварању ни препаду. Ако се ова мука беспомоћности никада не искаже таква каква је по себи, мада је у ретким приликама дозвољена као зачин „достигнућу" које је угрозила, то је, између осталог, несумњиво и зато што, изгледа, садржи у себи и немогућност исказа. Опет један диван

* **Три дијалога** чине запис Бекетових разговора о тројици париских сликара са Жоржом Дитуијем, уредником и издавачем авангардног часописа Transition, у којем је Бекет сарађивао у првим годинама после Другог светског рата. Дитуијев часопис је излазио на енглеском језику у Паризу и Француској и интернационалној публици представљао нове англо-француске уметничке појаве. Сâм Жорж Дитуи окупљао је око редакције један круг нових уметника, сликара и књижевника, од којих је неколико година касније већина стекла интернационалну репутацију: Никола де Стал, Жан-Пол Риопел, Брам ван Велде, Пјер Шнедер, Жак Питман и сâм Бекет. Ова група окупљала се и ван редакције часописа, а Дитуи је у њу увео праксу дискусија о различитим уметничким темама, које су накнадно претваране у књижевни облик дијалога. Тако су и **Три дијалога** настала на Дитуијев подстицај, и у њима он игра улогу провокатора разговора, док Бекет фигурира као нека врста, по његовим речима, „интелектуалног кловна". Иако су обојица потписала текст, он је првенствено Бекетово дело, засновано на његовим разговорима са Дитуијем.

логички став. У сваком случају, тешко да се може побркати са празнином.

Д. – Масон много говори о прозирности – „отворима, протоцима, општењима, непознатим продорима“ – где може да се на миру и слободно весели. Не одричући се објеката, било одбојних или привлачних, који чине хлеб наш насушни, а и отров, он тежи да пробије њихове преградне зидове ка оном континуитету бића којег нема у обичном доживљају природе. У томе се приближава Матису (из првог периода, не треба ни помињати) и Талу Коуту, али са том значајном разликом што Масон мора да се бори са својим техничким даровима, који имају богатство, прецизност, густину и равнотежу високог класичног манира. Или би можда пре требало да кажем са својим духом, јер је показао да је, према прилици, у стању да постигне велику техничку разноврсност.

Б. – То што кажеш свакако баца светлост на драматични усуд овог уметника. Дозволи ми да истакнем његово бављење погодностима какве су лакоћа и слобода. *Звезде су несумњиво узвишене*, како је приметио Фројд читајући Кантов космолошки доказ за постојање Бога. Са таквим бављењима изгледа ми немогуће да икада ради ишта различито од онога што су најбољи, укључујући и њега, већ урадили. Можда би било непристојно сугерисати да он то и жели. Његове тако необично интелигентне примедбе о простору одишу истом посесивношћу као Леонардове белешке у којима овај, када говори о *disfazione*, зна да за њега неће бити изгубљен ни један једини фрагмент. Зато ми опрости ако се, као и када смо говорили о толико различитом Талу Коуту, вратим у свој сан о уметности која неће мрзети сопствену несавладиву немаштину, сувише поносној да би играла фарсу давања и примања.

Д. – Сâм Масон, пошто је приметио да је западњачка перспектива само низ клопки за хватање објеката, изјављује да га њихово поседовање не занима. Он честита Бонару што је у својим последњим делима „отишао с оне стране посесивног простора у сваком облику, далеко од прегледности и веза, до тачке у којој се свако поседовање разрешава“. Слажем се да постоји велики размак између Бонара и оног осиромашеног сликарства, „изворно неплодног, неспособног за било какву слику“, за које се залажеш и према којем, ко зна, можда несвесно, тежи Масон. Али, да ли збиља морамо да жалимо сликарство које дозвољава „пролећне ствари и бића, који блистају од жеље и потврде, несумњиво краткотрајни, али који се вечито понављају“, не да би се окористило њима, не да би уживало у њима, већ да би оно што је у свету подношљиво и што има сјаја могло да се настави? Зар збиља треба да жалимо сликарство које је сакупљање, међу привременим стварима које нас мимоилазе и пожурују ка крају, за време које истрајава и увећава?

Б. – (*Излази јецајући.*)

III Брам ван Велде

Б. – Французе, пуцај први.

Д. – Говорећи о Талу Коуту и Масону, поменуо си једну уметност другог реда, која се разликује не само од њихове, већ од било које остварене до данас. Да ли сам у праву када мислим да си, правећи ту темељну разлику, имао на уму Ван Велдеа.

Б. – Да. Мислим да је он први прихватио извесну ситуацију и пристао на известан чин.

Д. – Да ли би било превише ако бих те замолио да поновиш, најједноставније што можеш, ситуацију и чин које сматраш да су његови?

Б. – Ситуација је ситуација онога ко је беспомоћан, не може да дела, у ствари не може да слика, пошто је обавезан да слика. Чин је чин онога који, беспомоћан, неспособан да дела, дела, у ствари слика, пошто је обавезан да слика.

Д. – Зашто је обавезан да слика?

Б. – Не знам.

Д. – Зашто је беспомоћан да слика?

Б. – Зато што нема шта да слика и чиме да слика.

Д. – А резултат је, кажеш, уметност новог реда?

Б. – Међу онима које зовемо великим уметницима не могу да се сетим ниједног ко се, пре свега, није бавио сопственим изражајним могућностима, могућностима свог преносника, човечанства. Претпоставка која лежи у основи целокупног сликарства јесте да је домен ствараоца домен изводивог. Пуно тога да се изрази, мало тога да се изрази, способност да изрази много, способност да изрази мало, стапају се у заједничку бригу да се изрази што је више могуће, или што је истинитије могуће, или што је тананије могуће, најбоље што се може. Шта...

Д. – Само тренутак. Хоћеш да кажеш да је Ван Велдеово сликарство неизражајно?

Б. – (*Две недеље касније.*) Да.

Д. – Да ли схваташ апсурдност онога што говориш?

Б. – Надам се.

Д. – То што кажеш значи отприлике ово: форма израза позната као сликарство, пошто смо из непознатих разлога обавезни да говоримо о сликарству, морала је да чека на Ван Велдеа да би се отарасила погрешних схватања под којима се мучила тако дуго и тако храбро, то јест, да је њена функција да изражава помоћу боје.

Б. – Други су осетили да уметност није нужно израз. Али, бројни покушаји да се сликарство ослободи од свог повода успели су само да повећају његов репертоар. Ја сугеришем да је Ван Велде први чије се сликарство лишило, отарасило ако ти се више допада, било каквог повода, како идеалног тако и материјалног, и први чије руке нису биле везане извесношћу да је израз немогућ чин.

Д. – Али, зар неко не би могао да тврди, чак и неко трпељив према овој фантастичној теорији, да је повод његове слике његов усуд, и да она изражава немогућност изражавања?

Б. – Не би се могао пронаћи ингениознији метод да се оно срећно врати у окриље светог Луке. Али, будимо бар једном довољно луди да се не окренемо и побегнемо. Сви су пред крајњом немаштином мудро побегли у пуку беду, где очајне врле мајке могу да краду хлеб за своју изгладнелу чељад. Постоји нешто више од разлике у степену између бити прикраћен, прикраћен за свет, прикраћен за себе, и бити без тих цењених ствари. Једно је усуд, друго није.

Д. – Али, већ си говорио о усуду Ван Велдеа.

Б. – Није требало.

Д. – Ти више волиш чистије становиште да коначно имамо сликара који не слика, који се не претвара да слика. Хајде, хајде, драги мој, реци нешто повезано и онда иди.

Б. – Зар не би било довољно да једноставно одем?

Д. – Не. Почео си, сад заврши. Почни из почетка и настави док не завршиш, па онда иди. Покушај и имај на уму да предмет о којем говориш ниси ти, нити суфист Ал-Хак, већ одређени Холанђанин по имену Ван Велде, кога смо досад грешком називали *artiste peintre*.

Б. – Како би било да прво кажем шта замишљам да он јесте, шта замишљам да он ради, а затим да је више него вероватно да је он нешто сасвим друго и да ради нешто сасвим друго? Зар то не би било одлично решење свих наших мука? Он задовољан, ти задовољан, ја задовољан, сва тројица пуцамо од задовољства.

Д. – Ради како хоћеш. Али, обави то што имаш.

Б. – Постоји много начина да ствар коју узалуд покушавам да кажем, може узалуд покушати да се каже. Као што знаш, ја сам експериментисао и јавно и приват-

но, присилно, уз слабост срца, уз нејакост духа, заједно са још две или три стотине других. Патетична антитеза поседовање-сиромаштво можда није била најдосаднија. Али, она почиње да нас замара, је л' да? Схватање да је уметност увек била грађанска, мада може да нам отупи бол од друштвено напредних постигнућа, у крајњем случају нас готово и не занима. Анализа односа између уметника и његовог повода, односа који је увек сматран неопходним, такође не изгледа да је била нарочито продуктивна, можда зато што се изгубила у расправама о природи повода. Очигледно, уметнику опседнутом својом изражајном вокацијом суђено је да све постане повод, укључујући и потрагу за поводом, као што је, изгледа, случај са Масоном, и експерименте у стилу сваком своја женица, какве изводи духовник Кандински. Нема претрпанијег сликарства од Мондријановог. Али, ако се повод појављује као нестални део односа, уметник, који је други крај, није то ништа мање, захваљујући своме забрану поступака и ставова. Примедбе овом дуалистичком гледишту о креативном процесу су неубедљиве. Утврђене су две ствари, ма колико овлашно: храна, од воћа у тањиру до ниже математике и самосажаљења, и начин како се она шаље. Једино што би требало да нас се тиче је акутна и све већа стрепња самог односа, све осенченије поимањем неваљаности, неадекватности, постојања на рачун свега што искључује, свега што заклања. Опет се враћамо на исто – историја сликарства је историја његових покушаја да избегне ово осећање пораза, уз помоћ све аутентичнијих, све наглашенијих, мање искључивих односа између представљача и представљеног, у некој врсти тропизма према светлости о чијој се природи најбоља мишљења и даље разилазе, и то са неком врстом питагорејског ужаса, као да је ирационалност броја *пи* увреда према божанству, а да не помињемо његово створење. Мој аргумент, пошто сам овде ја изложен суду, јесте да је Ван Велде први који је одустао од овог естетишућег аутоматизма, први који се потпуно подредио ненасилном одсуству односа, у одсуству термина или, ако хоћеш, у присуству недоступних термина, први који је признао да бити уметник значи бити поражен, поражен онако како нико други то не може да дозволи, да је пораз његов свет, а измицање од њега дезертерство, уметност и занат, добро вођено домаћинство, живљење. Не, не, дозволи ми да завршим. Знам да је сада, да би се и ова грозна тема завршила једним прихватљивим закључком, потребно само да се ово подређивање, ово признање, ова верност поразу претворе у нови повод, нови термин односа и чина, који, неспособан да дела, обавезан да дела, дела, један чин који изражава, макар само себе, своју немогућност, своју обавезу. Знам да ме моја неспособност да то учиним поставља, а можда поставља и неког недужника, у оно што мислим да се још увек зове независна ситуација, позната психијатрима. Јер шта је ова обојена површина које раније није било овде. Ја не знам шта је она, пошто никада раније нисам видео ништа налик на њу. Као да нема ничег заједничког са уметношћу, у сваком случају, ако ме сећање не вара. (*Спрема се да оде.*)

Д. – Да ниси заборавио нешто?

Б. – Нећеш ми рећи да ово није довољно?

Д. – Ја сам схватио да се твоја тачка састојала из два дела. Први је требало да се састоји у томе да кажеш шта... мм... мислиш. Спреман сам да поверујем да си то учинио. Други...

Б. – (*Сетивши се, са жаром.*) Да, да, варам се, варам се.

Превео са енглеског
Филип Филиповић

■

Бекет

Жан Онимус



Шта остаје од човека кад му не остане ништа сем живота?

Нема ничег: породице, државе, планова, посла, бригâ; уметност више нема смисла, дневник је празан, нема будућности пред собом, нема баш ништа да ради, нема никога. Шта остаје кад се изгуби све сем голог живота? Речи, жал, поглед...

Несувисле речи, последњи доказ да је још ту: неко говори.

Речи... Последње бунцање, час пре него што наступи мук , соптање, сузе, тескобом заошијана прича са самим собом...

Али, зашто то слушати? Је ли тај који говори још увек човек? То биће које не зна где је, ко је, одакле је, парализовано тело сведено на балава уста, гледа лудачким погледом, дрхти; неспособно да воли, да се диви, да верује, чак и да размишља...

Човек? Тај отпадак у канти за ђубре, тај црв у блату, та хрпа пустолина у јарку! Не, то више није човек, него ствар.

Али, ствар говори!

То што говори нема смисла: бунца бркајући смех и бес.

Али, говори.

Кад се све изгуби, остаје Реч. Сама самцата на граници ништавила, последњи доказ присуства човека, а ако би и она стала, онда стварно више не би било ничег...

Ипак, шта значе те речи у агонији? Има ли ту ичега за нас, људе активне, обузете животом, шта могу да нас науче

незнање, отупелост, равнодушност, потпуна испошћеност ума? У каквој је вези то самртно бунцање са свакодневним, корисним речима? Шта има већу тежину? Богат живот који буја... или голи живот? Живот обичних људи или оних које је тако сколила смрт? Где је, дакле, озбиљност? Где луцидност? На којој је страни дубина?

Чудном инверзијом, на прагу ништавила, трабуњање паралитичног клошара или блентавог богаља приближава се суштини – ономе што се не каже, што је незгодно рећи. Зато што то трабуњање говори шта је живот: бити ту да би умро. То је огољавање трагедије.

Треба изгубити све што није битно да би се видела истина живота који је у ствари незнање, тескоба, ограниченост.

О томе говори Бекет.

Ако један Хајдегер јесте отишао једнако далеко као и он у опису те истине, нико се као он није усудио да натера живот да говори: под-језиком, језиком свакодневице, али таквим какав никад нисмо чули. Језик безобличан, једва-реч, безначајност која домаша снагу трагичнога.

Разумљиво је да су на Бекета огорчени људи позитивистичког духа који рачунају да инструментима психологије и социологије могу да изграде срећнога човека, човека кога не хвата страх од „велике цивилизације". Разумљиво је да га презиру марксисти који се уздају у Историју, прокламују веру у човека и отписују свакога ко тежи да разоткрије онтолошку отуђеност; разумљиво је да он обеспокојава хришћане за које је човек створен по божијој слици и прилици и који одбијају да се препознају у блатњавим црвима, излапелим клошарима, безумним бенама. Међутим, то дело које се опире сва-

ком сврставању, које измиче сваком хуманизму – које чак и егзистенцијализам, зато што је и он врста хуманизма, оклева да присвоји – то ужасно дело има дубоко људски одјек. Довољно је уочити жестину реакција које оно изазива: оно узнемирује, рањава чак, тако дубоко да га се готово плашимо и да га неки одбацују да не би морали да се суоче са њим. Ако је наишло на такав одјек, без сумње је то зато што носи у себи нешто вечно и универзално. Публика свих земаља показала се осетљива на његове митове, његове ликове, његове теме, као да је те митове, те ликове, те теме нејасно ишчекивала, препознала и спонтано прихватила. И то у време кад се читаво човечанство стицало око тога да ствара комфор, да рационално организује живот и да освоји космос! Зато што Бекет, с оне стране сваке наде која гради илузије и свих слаткоречивих идеологија, иза структура реда и разума, разоткрива нешто аутентично. Он је човек који је имао храбрости да иде до краја. Веома су ретки уметници који се усуђују да иду до краја; плаше се безначајности испада, умора од цинизма, стилизују, изврдавају, „прилагођавају“. Бекетово плаво око леденог погледа не да се завести: он стварности гледа право у очи. Таква луцидност фасцинира. Тај немилосрдни поглед показује нам представу кад се заврши представа: кад све престане (кад престане рад, престане љубав, престане вера, престане нада), кад се на позорници погасе светла која праве илузију. Тад се у нама роди некаква мешавина одбојности и прихватања: нагон за одржањем тера нас на револт, на негодовање: излазимо из сале да удахнемо ваздух... Али, истовремено, како да не признамо себи оно у шта смо већ потајно убеђени? Наиме, празнину која нас испуњава, која испуњава све... Бекет усредсређује пажњу на оно што с правом треба назвати Ужасом или Ништавилом, а што се налази у самом средишту свесног постојања. Питања која он поставља, тера и нас да их себи поставимо, то не отклањају нити решавају. А опет, не могу их спречити да ме и даље раздиру. То нису питања болесног или ненормалног човека. То су питања аутентичног човека, човека који трага за апсолутним: „Нема више питања, не знам више ниједно. А оно излази из мене, испуњава ме, јечи ударајући о моје зидове, није моје, не могу да га зауставим, не могу да га спречим, да ме раздире, да ме потреса, да ме опседа... Немам гласа а морам да говорим, то је све што знам.“

Та питања претварају човека у свест. Већина нас труди се да не примећује ни да постоје: зар и само помислити на њих не значи већ упасти у нервозу? Нервозу која нас и чини људима!

Парадоксално, Бекетове утваре живље су од гомиле људи које не притиска тескоба. Зашто? Просто зато што се питају, зато што су и сами питање и ништа више него то.

А зар то питање није оно на које покушавају да одговоре филозофије и религије? Да Бекет на један посебно провокативан начин не претреса већ добро познату метафизичку или мистичку тему?

Рецимо најпре да Бекет није ни филозоф ни моралист. Немогуће је из његовог дела извести било какав систем или правило живота: он је песник, уметник, творац митова. Али, управо зато што је стваралац може и даље, на сасвим нов, сопствени начин да наваљује на праг који су покушали да прекораче сви филозофи и сви верници. И може то да чини не падајући у баналност, идући, можда, и даље од других. Његова метафизика не припада ниједном времену јер не постоји; али зато код њега постоји решеност да се отвори ономе што он зове „пустош“, да је пусти да таква каква је продре у поље његове свести и да је, колико год може, пусти да говори. Њему је довољно да говори; он у речи, у гестове, у стењање претаче сирову стварност коју ће његови егзегети после до миле воље тумачити на свој начин, баждарити по мери својих категорија. Бекетов дискурс није филозофија: то је, ухваћено на најнижој разини, у његовом почетном муцању, темељно искуство: искуство свести заглављене између немогућности да ишта зна о постојању и немогућности да не постоји. То муцање о почецима има страховит ефекат: у трену руши кулисе културе и пушта да светло начас продре у бездан. Бекетово лудило је само болест луцидности чији су симптоми већ утиснути у најздравије свести; осудити га као назадно и морбидно, значило би осудити људе да не буду оно што јесу, забранити им оно трагање за собом које, једном започето, може да одведе тако далеко.

Најтежа грешка била би, међутим, да се из Бекета извлачи нека врста пледоајеа у прилог апсолутном. Он пре прокламује његово одсуство са свим последицама које из тога произлазе: сурови свет којим тумарају људи које је одсуство апсолутног учинило утварама. Може ли се у том опустошеном свету и даље живети? На то питање Бекет не одговара. Он се усуђује да иде само до суза, дахтања и крика. А ми можемо да се запитамо није ли он у том правцу отишао даље него што је ико пре њега умео или се усудио да оде.

Превео са француског
Милојко Кнежевић

■

Од говора до тишине

Морис Надо



Од **Прогнаног** (L'Expulsé) до **Безименог** (L'Innommable), дјело Самјуела Бекета слиједи путању што је брзо прошла кроз опћа подручја књижевности да би постепено све више урањала у зоне непрозирног, недиференцираног, неизрецивог. На границама гдје се руши језик, гдје живот и смрт постају дио истог неодређеног феномена, гдје биће и свијест клизе у ништавило, путања се суновраћује у предворје тишине, то јест чисте стварности.

Да до те стварности није могуће допријети преко језика, који јој се ипак приближава толико да је готово дотиче, то смо већ знали, но док су претходници Самјуела Бекета напуштали борбу, понекад је порицали, понекад се препуштали лудилу и самоубојству, овдје имамо пред собом човјека без илузија, који се, знајући да му је труд узалудан, осјећа осуђеним да устраје у извршавању свог задатка, до његова несигурног краја. На крају, то више не говори неко лице, већ безимен глас, ужурбан, задихан, незадржив. Чини се да је његова једина сврха да испуни тишину, која се, парадоксално, не може успоставити и која би, исто тако, могла бити само обмана.

Та тишина, које су им пуна уста, из које он (онај што говори) наводно потјече, у коју ће се вратити, кад заврши његова точка, он не зна што је то, као што не зна ни што би морао учинити да је заслужи. Узбудљив и трагичан призор чисте свијести која се растаче и нагло поништава пред нашим очима, најнепобитнија оптужба што је икада изречена против нашег положаја. Бекет је отишао даље од Рембоова „ја је нетко други“ и оставио за собом луду наду у ново рођење; превладао је протурјечје у које се заплео Лотреамон, који се најприје дивље борио против привида, да би их потом почео страсно обожавати; придружује се Мишоу у стварању хомолога, страшног и исцереног, нашега свијета, придружује се Артоу у дубини и захтјеву за криком. Но, нитко не подиже глас просвједа, он остаје без ци-

ља и мотива; крик раздире само грло онога који га испушта и други га сматра тек мрмљањем. Снага усмјерена према освајању смрти, ја, тишине, чисте стварности, објављује пораз и показује немоћ свијести коју прожима. „То ћу бити ја, бит ће тишина тамо гдје сам ја, не знам, никада нећу знати, у тишини се не зна, треба наставити, ја ћу наставити.“ Тамо гдје нема више ничега, гдје нема друге извјесности осим „великих блесавих уста, црвених, дебелих, слинавих, скривених, што неуморно, уз шум попут прања рубља и гласних пољубаца, избацују ријечи које их гуше“. Бекет се креће између узалудне ријечи и немогућег починка.

Прогнани бијаше кафкијанска парабола, затворена у себе и богата симболима. Но, већ је аутор сјекао коријење сваке могуће интерпретације, признајући безразложност фабуле: „Не знам зашто сам испричао ту причу. Могао бих исто тако испричати неку другу. Живе душе, видјет ћете да су све налик једна на другу“. Видјели смо, доиста. Свако Бекетово дјело је бескрајно понављана прича појединца осуђеног да лута, у очекивању све проблематичнијег починка, којега би највиши облик било уништење. Ако је живот „глупост“, свијет „глупа и безизлазна бесмислица“, „тамо гдје би било добро бити“ јест „негдје између пјене и кала“, између ријечи и мисли, „тамо гдје човјек не осећа ништа, не зна ништа, не говори ништа, није ништа“. „Бити напокон заиста у немогућности да се мичеш, то мора да је нешто! Дух ми се топи кад мислим на то. И уз то потпуна афазија, а можда и потпуна глухоћа! И тко зна, парализа очне мрежице! И врло вјеројатно губитак памћења! И управо толико мозга да се можемо веселити!“ Од „прогнаног“ до „безименог“, Бекетова лица: Марфи, Молоа, Жак Моран, Малон, Макман, Махуд, Ворм, све се више приближавају том идеалу, док ће њихова прича постајати све безразложнија (све отвореније производ ауторова мозга), све огољенија, и, ако можемо тако рећи, знаковитија у недостатку значења. Истовремено постепено прелазимо с разине свакидашњег живота, једноставно испричаног као у **Прогнаном**, на разину романа (**Марфи**, **Молоа**), на разину приче (**Малон умире**), на крају, на разину чисто имагинарног, гдје се субјект и објект стапају у застрашујућим поетским кондензацијама (**Неимењиво**).

У **Прогнаном**, ако се држимо онога што је речено, потрага је банална: јунак, грубо избачен из своје куће, тражи нови стан, налази привремено склониште у некој стаји, опет одлази рано ујутро. Потрага се компликира у **Марфију**, гдје Марфи истовремено тражи љубав, посао који ће му омогућити да се ожени, било какав одмор за своју узнемирену душу. У тренутку када су испуњене барем двије од његових жеља, јер је пронашао посао болничара у болници за умоболне, он се убија. За то вријеме сва остала лица га траже; пронаћи ће тек његов леш. У **Молоу**, Молоа одлази у посјету својој мајци која је на самрти, путем се изгуби у граду, затим на селу, затим у шуми, по којој се вуче потрбушке и на лактовима прије него што, изнемогао, упадне у неки јарак. Моран, којему је наређено да крене у потрагу за њим, затим да се врати кући, враћа се након неколико мјесеци празних руку, изгубивши при том сина, да би констатовао своју пропаст. Већ је у тој двострукој паралелној причи брига за роман прешла у позадину, прије него што се у **Малон умире** не призна као игра и средство да се утуче вријеме: „До тада ћу“, пише умирући Малон, „себи причати приче, ако будем могао.“ Узбудљиве за читаоца, но безначајне за онога који их приповиједа, прекидајући причање узвицима: „каква досада!“, „каква биједа“, „не, не могу“. Напушта их, поновно започиње, мијеша их, мијења у току приче идентитет својега јунака, признајући да говори само зато да би заварао самоћу духа који се окреће у празно прије коначног кобног

застоја. Шума из **Молоа** постала је метафизичка: „Њему (Макману) не би била довољна вјечност да се вуче и ваља у смртности.“ У **Неимењивом**, коначно, онај који говори, који се изједначује с аутором, признаје да је све што је дотад измислио било прерушавање и претварање, биједна творевина за прикривање властите приче, једине која би заслужила да буде испричана и која би му пружила рјешење загонетке. Хоће ли успјети проговорити за свој рачун?

„Сви ти Марфији, Молои и Малони не могу ме преварити. Због њих сам губио вријеме, узалуд се мучио, допуштајући себи да говорим о њима кад је требало говорити једино о себи, да бих могао зашутјети.“

Но, друге сјене и други екрани постављају се између њега и ријечи; он може само измишљати друга лица и друге приче – замјене за једно ја и за једну причу – који се не могу исприповиједати. Овај пут аутор би желио кренути у потрагу, коју је дотад предузимао у туђе име, но све се руши: и циљ потраге, и сама потрага и ја на којем се темељила. Нема више друге стварности осим једних уста која избацују ријечи.

Све се догодило тако као да је аутор једно за другим истраживао три подручја чију је географију Марфи зацртао овако: прво, подручје јасноће, физичких акција и реакција, „обликâ с паралелом“ и које, будући да је то подручје свакодневног живота, представља „сјајан преглед пасјег живота“, друго, подручје „обликâ без паралеле“, естетичке креације и избора, треће, подручје духа који, у више или мање мрклом мраку, дохваћа још само „облике што се без престанка стапају и растварају... у кључању линија, у рађању и непрестаном и безувјетном пропадању линија“. Малон постаје звијезда стајачица тог подручја прије него што се сâм претвори у сателит, са свим осталим створењима што их је створио аутор, око „безименог“. Четврто подручје било би подручје у којем се сама звијезда гаси и нестаје да би препустила мјесто необузданој ријечи, шуму, ничему, узалудном ишчекивању „које зна да је узалудно“. У немогућности бића да „склизне кроз дебело цријево, једног јутра, с доручком“ или да се избљује „у гласном и безмирисном подригивању изглађњелог човјека“, потрага лишена циља, стварности и мотива, наставља свој глупи и страшни ток. Она је посљедица осуде подигнуте против насамареног човјечанства које је уложило своје достојанство да би је подузело и своју част да би је довело до краја.

Она је, код Бекета, ствар појединаца све више лишених физичких моћи, све више окренутих од узбуђењâ свијета, склоњених у властити дух, и изгубивши скоро и сјећање и употребу осјетилâ, сведених на чисту свијест, која на крају посједује искључиво способност да пати, додуше бескрајно снажну. Пустоловина „прогнаног“, привремено без куће и огњишта, нема тешких посљедица. Марфијеве пустоловине наводе потоњег да се убије, иако је у почетку разборито дао да га свежу на љуљачку да више не би долазио у искушење да се миче. Но, још смо увијек међу нормалним људима и у препознатљивом свијету. Молоа нас тјера да се коначно одлучимо између тог свакодневног свијета, благо искривљеног, и свијета пробуђеног сна, док су главна лица – Молоа, Жак Моран – изложена болном слабљењу на свим разинама. Једног и другог погађа парализа доњих удова; мало-помало они западају у стање скитница.

Малонов случај још је гори: он ће умријети, а његов монолог има за циљ једино да утуче вријеме. Стар, потпуно парализиран, осим главе и руку, умирући у соби у којој дању и ноћу влада иста сива свјетлост, он непрестано, између својих прича, изнова започиње инвентар својих „посједа“. Они су јадни: стари окрајак оловке од које ускоро остаје још само графит, готово потпуно исписана биљежница, глава разбијене луле, једна изно-

шена жута ципела. Његова лица пружају слику човјечанства посве близу животињског стања, тражећи једино биједно задовољавање својих потреба. Сапо постаје Макман. Лута равницом без граница, тучен кишом, лијежући на голо тло стапа се с блатом. У азилу налик на робијашницу прима ударце чувара, Лемјуела, који се за вријеме једног пикника забавља убијајући пуцњима из пиштоља болеснике, или затворенике, повјерене његовој бризи. Коначно се све више приближава садашњем стању Малона, све док се не споји с њим. То је можда Малон који је дуго водио љубав, с ужитком описану, с чудовишном старицом, усред мокраће и бљувотина. Марфи се убио у некој врсти ослобађања; Молоа и Моран доживљавају пад гори од смрти. Пред Мораном рок непрестано измиче, он готово повјерује да неће моћи умријети: „Сувише је касно, сувише смо чекали, не живимо више довољно да бисмо се могли зауставити.“

Онај који говори у **Неименљивом** нема идентитет, нема сјећања, не може сувисло обликовати мисли. Лежи, ни жив ни мртав, у некој врсти сидералне вјечности („Чудан пакао, незагрљен, ненапучен, то је можда рај“) и види како се око њега, правилно попут мртвих звијезда, окрећу Марфи, Молоа и Малон, у којима се препознао, које је хранио својим сновима и који бијаху његови непокорни изасланици у животу. Види себе као големо јаје на којем стоји глава, или као „велику лопту што говори“. По његовим образима и грудима даноноћно теку сузе. Хтио би говорити о себи и то му не успијева. Мора се опет излити у лица којима је од људскости остала још само епизодна свијест живих бића, мора још једном постати њихов заробљеник. Махуд, човјек-дебло, затворен је у посуду из које му стрши глава, стиснута у бетонски оков. Поглед му је стално прикован за ресторан којему служи као натпис, поред клаоницâ. Маргарита (или Мадлен, јер и она мијења име) брине се за њега, сваки дан мијења пиљевину на дну посуде, само зато да би Махудов измет искористила као гнојиво. Пси мокре по њему, а гости му пушу у лице док читају јеловник истакнут на његовом трбуху. Невидљив за све осим за своју чуварицу, нијем и готово глух, преображава се у Ворма, још чудовишније лице, са само једним оком, црвеним и без капака, вјечно непомичним, из којега такођер теку потоци суза.

Рећи да не зна тко је, гдје је, што се догађа, било би премало. Он уопће не зна да постоји нешто што би требао знати. Осјетила му не говоре ништа, ни о њему, ни о осталом, и та разлика му је посве страна. Не осјећајући ништа, не знајући ништа, он ипак постоји...

Махуд и Ворм, колико год нељудски били, само су приближне слике „безименог“, који се, одмјеравајући ширину питања о самоме себи, пита није ли „сперма што се суши у плахтама неког момчића“ или напросто облик ријечи што их изговара. С ону страну живота и смрти, мора свладати бесмислен и досадан задатак који му је додијељен као казна: говорити. „Ништа ме никад неће тога ослободити, нема ничега, ничега што би требало открити, ничега што смањује оно што остаје да се изговори, морам попити море...“ Ако хоће затворити уста, отварају му се друга на образу, „мала рупа, најприје, затим све шира, све дубља“, у коју продире зрак и поново излази „урлајући“. Он испашта гријех бића, за који се, међутим, не осјећа одговорним. Тако смо прешли с нормалне људскости на потпуну нељудскост, преко свих деградација људског, деградација што их је у духу проживио аутор тих фикција, дајући почетно слово својега Ја (тј. *Moi*, на француском, прим. прев.) именима својих лица: Марфи, Молоа, Моран, Мерсије, Малон (Ja/Moi у самоћи), Mac-mann (ирски човјек, дакле опет ја), Лемјуел (Семјуел у трећем лицу), и којега је тужан дар проширио на цијело човјечанство: Махуд (Man-hood, човјек у својој људскости) који је спао на разину

земаљског црва (Worm) и изгубио чак и своје име („безимени“). Истовремено је нарастао до дивовских размјера и прочистио се толико да је постао само питање, проблем о који се човјечанство спотиче откад постоји. Бог, категорички императив, разум, људскост, битак, живот, бијаху само приближна рјешења. Бекет изједначује X с нулом. Уроњени у вјечност ништавила, ми смо мјехурићи што се један за другим рспрскавају на површини блатне локве, у слабом шуму што га зовемо животом.

„Ништа није стварније него ништа“, каже аутор. Међутим, ништа није облик апсолута лакше дохватљив од осталих, и књижевност би порицала оно што свијест тврди, кад би се овдје уистину радило о књижевности, о свијести и о тврдњама, о упућивању на неки поредак и неке вриједности. Но, Бекетово свеобухватно оспоравање оспорава сâмо себе: оно је опис једног чињеничног стања, а не просвјед. Бучан бијес, често хумористичан и весео, бијес бића у оковима, довољан је сâм себи и исцрпљује се у некој врсти страшне радости; не сваљује кривњу ни на што и чак нас наводи да посумњамо да је ријеч о бијесу. Напокон, могао би то бити само вјеран извјештај о поступном распадању свијета и човјека, о пропасти што тежи према никад досегнутом ништавилу (то би напокон био починак), и што је ми још нисмо опазили. Будући да је бијес само „говорење“, „брига за истину“ водила би ријечи, распрскавајући се изнад њих попут заповиједи.

Оспоравање свијета и човјека? У то више не сумњамо. Први полако губи своје обличје, све док се не претвори у ћелију изолирану у простору, одвојену од времена и вјечно окупану истом неодређеном свјетлошћу. У њему почива богаљ, најчешће глух, нијем и слијеп (ако није сведен на једно непомично и стално отворено око), који ускоро постаје још само биће, или мит о бићу, што живи унутар било какве чудовишне љуштуре. Он се постепено стапа с аутором који разара своје претходне творевине, показујући на каквим су подвалама биле саграђене, и који и сâм ишчезава као говорећи субјект, препуштајући мјесто анонимном и неконтролираном гласу који производи шумове без значења. Што је, дакле, његово дјело? Немоћ, лаж и превара. Морао га је створити, и то до крајњих граница, још увијек поставља лица чију повијест приповиједа, но исто га тако мора денунцирати, показати његово лицемерје и испразност. Творац моћи и носилац свих овлаштења („Надам се да ће се овај увод завршити да би почело излагање које ће одлучити о мени“), оно је још само недјелотворно средство да се досегне тишина. Лаж, једнако као и језик, краљевски стваралац, разоритељ без посредникâ („Чини ми се да је немогуће говорити да се ништа не би рекло, човјек мисли да је успио, али увијек нешто заборавља, једно мало да, једно мало не, довољно да се уништи пук драгуна“), али и говор „других“, немоћан да изрази стварност јединога. Једна ријеч, можда узета за неку другу без штете („Несреће, доброчинство, нисам имао времена да бирам ријечи, жури ми се“), јер у основи све исто вриједе у својој ништавности. Оне не скривају никакво начело, никакву вриједност, никакав смисао: „Нема више смисла оптуживати ријечи. Оне нису празније од онога што преносе“. „А кад бих радије рекао бабабаба“, пита се аутор, и доспијева управо до неке врсте „бабабаба“, видећи у Гласу још само шум што га глас испушта. Остаје још само стварност тјелесних осјета, што се губе у све рјеђим оточићима и руше у обичан слап ријечи. (...) Са Самјуелом Бекетом тријумфирајућа негација смјешта се унутар самога дјела и раствара га у магли безначајности како се оно постепено ствара, тако да на крају не само да аутор није хтио ништа рећи, већ доиста није ништа рекао. Звук његова гласа у

нашим ушима је наш властити, напокон пронађени глас.

Превела са француског
Босиљка Брлечић

Самјуел Бекет или присутност на сцени (1953. и 1957)

Ален Роб-Грије



Усуд човека, каже Хајдегер, јесте да буде ту. Могуће је да управо позориште, успешније од ма које друге форме представљања стварности, на најприроднији начин опонаша ово стање. Позоришни лик *јесте на сцени*, то је његово основно својство: он је *ту*.

Суочење Самјуела Бекета са оваквим изазовом побуђивало је, *a priori*, изузетну пажњу: коначно ћемо угледати Бекетовог човека, видећемо *Човека*. Јер, романописац је, исцрпљујући се у трагањима, само успевао да нам га сваком страницом учини још недокучивијим.

Марфи, Молоа, Малон, Махуд, Ворм – јунак Бекетових прича, из књиге у књигу, све брже деградира. Богаљ, који је још увек у стању да се креће бициклом, он изненада губи власт над својим удовима; пошто више не може чак ни да пузи, затичемо га затвореног у једној соби, где му чула мало-помало отказују. Соба се све више скупља да би се ускоро смањила на димензије ћупа у којем једно натруло и, очито, нêмо трупло окончава своје распадање. Коначно, преостаје само ово: „облик јајета и густина слузи". Али, чак и тај облик и та густина бивају одмах порекнути једном апсурдном појединошћу везаном за одећу: ово биће носи камашне, што је јајету свакако немогуће. Још једном смо, дакле, упозорени: „то још није човек".

Тако су сва ова створења што су се изређала пред нашим очима послужила једино да нас заварају; у реченицама романа заузимала су место оног неухватљивог бића које стално одбија да се у њима појави, човека неспособног да искупи сопствено постојање, онога коме никада не полази за руком да буде присутан.

Али, сада смо у позоришту. И ево, завеса се подиже...

Декор нам не приказује ништа, или готово ништа. Неки пут? Рецимо, онако уопштено: нешто *напољу*. Једину уочљиву одредницу пружа нам једно дрво, кржљаво дрвце које бисмо једва могли назвати грмом, лишено и најмањег листа; тачније, скелет неког грма.

На сцени се налазе два човека, неодређених година, без занимања, без породичног стања, као и без пребивалишта; другим речима: двојица *скитница*. У физичком погледу, делују очувано. Један од њих скида ципеле, други говори о Јеванђељима. Једу шаргарепу. Немају шта да кажу један другоме. Ословљавају се деминутивима који као да се не односе ни на једно препознатљиво име: Гого и Диди.

Гледају лево, гледају десно, праве се као да ће да пођу, да се растану, и увек се изнова сусрећу на средини сцене. Не могу да оду другде: они чекају некога по имену Годо, о коме се такође ништа не зна, изузев да неће доћи; од самог почетка, то је барем свакоме јасно.

Нико од њих се много не изненађује када се појави један дечак (Диди чак мисли да га је видео претходног дана) који им доноси ову поруку: „Господин Годо неће доћи данас, али ће сигурно доћи сутра." Затим, светло брзо гасне; долази ноћ. Двојица скитница одлучују да оду, како би се вратили сутра. Али се не мичу. Завеса се спушта.

Пре тога су се појавиле друге две особе да би унеле мало живости: Поцо, надменог изгледа, који на узици држи свог слугу Лакија – праву руину од човека. Поцо је сео на расклопљену столицу, појео пилећи батак, испушио једну лулу; затим је приступио театралном описивању сумрака. На његову заповест, Лаки је неколико пута поскочио подражавајући „плес" и великом брзином одрецитовао неразумљив говор, сачињен од истргнутих одломака, прекидан муцањем.

Толико о првом чину.

Други чин: сутрадан. Али, да ли је то заиста сутрашњи дан? Или дан касније? Или дан пре? У сваком случају, декор је истоветан, са изузетком једног детаља: дрво сада има три листа.

Диди пева песмицу која иде отприлике овако: један пас је украо кобасицу, убили су га, закопали, на његовом гробу је писало: један пас је украо кобасицу... (*ad libitum*). Гого навлачи ципеле, једе ротквицу, итд. Не сећа се да је раније био на овом месту.

Поцо и Лаки се враћају: Лаки је нем, Поцо је слеп и ничега се не сећа. Исти дечак се враћа да би донео исту поруку: „Господин Годо неће доћи данас, али ће сигурно доћи сутра." Не, дечак не препознаје двојицу скитница, никада их нигде није видео.

Поново је ноћ. Гого и Диди ће покушати да се обесе – гране дрвета су можда довољно чврсте – нажалост, немају конопац... Одлучују да оду, како би се вратили сутра. Али се не мичу. Завеса се спушта.

То се зове: **Чекајући Годоа**. Представа траје скоро три часа.

Већ само по томе, има у њој нечег изненађујућег: током ова три часа комад се *држи*; он нема ниједне пукотине, премда је сачињен искључиво од празнине; нема наглих прелаза, премда се чини како нема никаквог разлога да се настави даље или да се оконча. Од почетка до краја, гледаоци су увучени у игру; њихова пажња покаткад може и да одлута, али они ипак остају везани за та два бића која ништа не чине, која једва да нешто кажу, која немају других својстава осим своје присутности.

Након премијере, критика је скоро једногласно наглашавала *приступачност* представе. Заиста, израз „лабораторијско позориште" овде се показао неодговарајућим: радило се о позоришту као таквом, које сви могу да гледају, и у којем свако може да нађе оно што му је потребно.

Значи ли то да се баш нико није преварио? Свакако да не значи. Штавише, сви су се преварили, онако као што се свако од нас заварава у погледу сопствене несреће. Објашњења не недостају, шапућу нам их са свих страна, једна испразнија од других.

Годо је Бог. Зар не уочавате корен речи *God* који је писац узајмио из свог матерњег језика? На крају крајева, зашто да не? Годо је – зашто и то не би могло? – земаљски идеал једног праведнијег друштвеног поретка. Зар се сви не надамо да ћемо га дочекати, да ћемо стећи кров над главом и могућност да будемо заштићени од ударaца? А тај Поцо, који је чиста супротност Годоу, не држи ли управо он мисао у оковима? Или је, пак, Годо смрт: обесићемо се сутра, уколико сама не дође. Годо, то је ћутање; треба говорити *чекајући га*: да би се на крају стекло право да се заћути. Годо је оно недоступно ја које Бекет прогони кроз читаво своје дело, увек са истом надом: „Можда ћу овог пута то бити ја, коначно."

Али, све ове слике, чак и оне највицкастије, које тиме настоје да колико-толико ублаже чемер и јад, не успевају да у духу гледалаца пониште саму реалност драме, онај њен део који је у исти мах најдубљи и сасвим површински, о којем се нема шта друго рећи до: Годо је особа коју двојица скитница чекају крај неког пута, и који не долази.

Што се, пак, тиче Гогоа и Дидија, они се још жилавије опиру сваком другом значењу изузев оног најбаналнијег, најнепосреднијег: то су људи. А њихов положај се своди на просту констатацију од које као да није могуће кренути даље: они су ту, они су на сцени.

У последње време, сигурно је било и других покушаја одбацивања сценског поступка буржоаског позоришта. На том терену, међутим, **Годо** представља нешто дефинитивно. Никада још ризик није био овако велики, јер се овог пута, без икаквих двосмислености, радило о суштини; никада употребљена средства нису била овако *сиромашна*; и, коначно, никада маргина неспоразума није била толико занемарљива – у таквој мери, да смо принуђени да закорачимо уназад како бисмо проценили тај ризик и то сиромаштво.

Све доскора, подразумевало се да би роман, на пример, још и могао себи да допусти одбацивање традиционалних правила и апаратуре, док би позориште у томе требало да испољи нешто више опрезности. Једно драмско дело, наиме, ступа у свој прави живот тек под условом да је остварило неки вид сагласности са публиком, па ма каква она била; отуда је публику ваљало обасути пажњом: приказати јој изузетне личности, заинтересовати је забавним темама, везати јој пажњу неким заплетом, или је, пак, стално избацивати из равнотеже вербалном маштовитошћу која је, у већој или мањој мери, резултат претеривања или поетског надахнућа.

Шта нам од тога нуди представа **Чекајући Годоа**? Мало је рећи да се у њој ништа не догађа. То што у њој нема никакве радње ни заплета, већ је, узгред, било виђено у другим комадима. Овде би требало написати *мање од ничега*: као када бисмо присуствовали неком виду регресије с оне стране ничега. И као што то увек бива код Самјуела Бекета, оно мало што нам је испрва било дато – и што нам се чинило ништавним – ускоро се распада пред нашим очима, наставља да деградира, слично оном Поцу који се враћа лишен вида, и којег вуче Лаки, лишен моћи говора – слично, такође, само на шаљивији начин, оној шаргарепи која је у другом чину тек обична ротквица...

„Ово заиста постаје бесмислено", каже поводом тога један од двојице другара. „Не довољно", каже други. А дуго ћутање наглашава његов одговор.

На примеру ове две реплике лако ће моћи да се процени колико смо далеко од оног вербалног претеривања о којем је већ било говора.

Од почетка до краја, дијалог је *самртнички*, онемоћао, непрестано лоциран на рубовима агоније по којима ходе сви Бекетови „јунаци", за које се често не може са сигурношћу рећи да се још налазе са ове стране смрти. После ћутања, понављања речи и готових реченица (попут: „Такви смо какви смо. Суштина се не мења."), један или други скитница предлаже ово или оно, да би им време брже прошло – разговор, „покајање", вешање, причање прича, вређање, играње „Поца и Лакија" – али, покушај се сваки пут изјалови и после неколико несигурних реплика остаје недоречен, окончава се одустајањем и поразом.

Што се образложења тиче, оно се може сажети у две речи – „Чекамо Годоа" – које се стално враћају изнова као неки рефрен. Глуп и заморан рефрен, ипак, јер то чекање никога не занима; чекање, као такво, не поседује никакву сценску вредност. То није ни нада, ни тескоба, па чак ни очајање. То је само алиби.

У овом општем распадању постоји један тренутак који надвисује све остале – у датом случају, то је наличје највишег: дно, најдубља тамница. Лаки и Поцо, богаљи, стропоштали су се један преко другога на средини пута; не могу више да устану. После дужег цењкања, Диди прилази да им помогне, али се спотиче и руши се преко њих; сада је и он принуђен да тражи помоћ. Гого му пружа руку, губи равнотежу и пада. Више нема никога ко је остао на ногама. На позорници је само та пузећа и цмиздрава гомила тела међу којима уочавамо Дидија док изговара скоро ведрим гласом: „Ми смо људи!"

Знали смо за позориште „са поруком". Умело је да послужи као добра вежба за мождане вијуге, и имало је своју публику (премда се понекад недовољно обазирало на заплет и драмски ток радње). У њему се помало досађивало, али се интензивно „размишљало", како у сали, тако и на позорници. Мисао, чак и када је субверзивна, увек има у себи нечег умирујућег. Реч – лепа реч – такође умирује. Колико је само пута неки узвишен и складан говор изазвао неспоразума, служећи наизменично као образина за идеје и за њихово одсуство!

Овде нема никаквог неспоразума: нема ни мисли, као ни лепих речи; и једне и друге се у тексту јављају само у форми пародије, опет као *наличје*, или, пак, у форми лешева.

Говор, то је онај „сумрак" чији опис даје Поцо; најављен као ремек-дело, уз прочишћавање грла и пуцкетање бича, крцат бираним изразима и театралним гестовима, али, у исти мах, саботиран наглим прекидима, неприкладним узвицима, гротескним губитком надахнућа:

„... (*Лирски*) Пре једног часа (*гледа на сат, прозаично*) отприлике, (*опет лирски*) пошто нас је од (*оклева, нешто тишим гласом*) рецимо, десет часова ујутру (*гласније*) без престанка засипало бујицама црвене и беле светлости", итд., све до оваквог завршетка, који суморно изусти пошто је изгубио инспирацију, после дужег ћутања: „Тако вам то иде на овој курвинској земљи. (*Дуго ћутање*)"

А сада, ево и мисли. Двојица скитница су поставили Поцу неко питање, али нико више не може да се сети које. Сва тројица истовремено скидају шешире, приносе шаке челу, грчевито се концентришу. Дуго ћутање. Наједном, Гого узвикне, сетио се: „Зашто он не одложи свој пртљаг?"

То се односи на Лакија. Питање је заиста било постављено пре неколико минута, али је слуга у међувремену одложио свој пртљаг – тако да Диди слободно може да изведе следећи закључак: „Пошто је одложио пртљаг, немогуће је да смо питали због чега га не одлаже." Што је сушта логика. У овом свету где време не тече, речи *пре* и *после* немају никакво значење; рачуна се једино садашњост: *пртљаг* јесте одложен, па је тако морало бити одувек. Сличан начин размишљања смо већ сусретали код Луиса Керола или Жарија. Бекет чини нешто боље: он нам приказује специјализованог мислиоца, Лакија; на заповест свог господара („Мисли, свињо!"), он почиње: „Имајући у виду постојање какво происходи из недавно

објављених радова Поансона и Вотмена о једном личном Богу квакваквакваква беле браде кваква изван времена и простирања који нас са висине своје божанске апатије своје божанске атамбије своје божанске афазије јако воли уз неколико изузетака ту и тамо не зна се зашто али време ће показати и пати попут...“, итд. Да би га ућуткали, остали су принуђени да га оборе на земљу, ударају га, газе, и коначно, употребе једини метод који се показује ефикасним – скину му шешир. Као што рече један од двојице другара: „Мишљење и није најгора ствар“.

Тешко је у довољној мери нагласити озбиљност сличних размишљања. Више од седамдесет векова анализе и метафизике, уместо да нас учине скромнијим, настоје да прикрију нашу урођену немоћ да се суочимо са суштином. Штавише, чини се да се стварни значај неког питања управо и може проценити нашом немогућношћу да о њему размишљамо на поштен начин, ако не и његовим потискивањем.

Управо то кретање – та тако заразна регресија – обележава читаво Бекетово дело. Два споредна лика, Лаки и Поцо, деградирали су од првог до другог чина, попут Марфија, Молоа, Малона, и осталих. Шаргарепе су се свеле на ротквице. Диди чак и цикличну песму о псу крадљивцу окончава без главе и репа. Исто важи и за остале, споредне сегменте комада.

Али, двојица скитница остају нетакнути, непромењени. Отуда смо овог пута сигурни да они нису обичне марионете чија би се улога ограничила на прикривање одсуства главног јунака. Тај Годо, кога се сматрају дужним да чекају, није онај који би требало *„да буде“*, већ су то њих двојица, Диди и Гого.

Посматрајући их, одмах постајемо свесни основне функције позоришне представе: показати у чему се састоји чињеница *бивања ту*. Јер, управо је то оно што још нисмо видели на сцени, или, барем, нисмо видели приказано на тако јасан начин, са тако мало уступака и тако очигледно. Позоришни лик најчешће *игра неку улогу*, као што свуда око нас чине они који се скривају од себе самих. За разлику од тога, у Бекетовом комаду ствари се одвијају као да су се двојица скитница затекли на позорници *без икакве улоге*.

Они су ту; потребно је да се некако изразе. Али, чини се да они немају спреман, напамет научен текст који би им био од помоћи. Морају да импровизују. Они су слободни.

Наравно, та се слобода не може искористити: као што немају шта да рецитују, они немају шта ни да *импровизују*, па се њихов разговор, који никакав оквир радње не подржава, своди на поспрдне реплике: механичке одговоре, игре речи, више или мање неуспеле фиктивне расправе. Пробају од свега помало, онако насумце. Једино што нису слободни да учине јесте да оду, да престану да буду ту: морају да остану зато што чекају Годоа. Они су ту у првом чину, од почетка до краја, и упркос наговештају њиховог одласка, када се завеса спушта, она пада преко двојице људи који настављају да чекају. И даље су ту у другом чину, који не доноси ништа ново; и опет, упркос наговештају њиховог одласка, остају на позорници док се завеса спушта. Биће још увек ту и сутрадан, и дан касније, и тако у бескрај... *from day to day, to-morrow, and to-morrow, and to-morrow*... сами на позорници, у стојећем ставу, бескорисни, без будућности и прошлости, потпуно присутни.

Али, ево како и сâм човек, онај који је ту, пред нашим очима, почиње да деградира. Завеса се подиже у новом комаду: **Крају партије**, „старом крају изгубљене партије“, прецизира Хам, главни јунак.

Попут својих претходника, Дидија и Гогоа, Хам није у стању да оде негде дру-

где. Али, разлог томе сада је трагичне, физичке природе: он је парализован, посађен у једну фотељу на средини сцене, и он је слеп. Око њега нема ничега осим високих и голих зидова са неприступачним прозорима. Клов, нека врста болничара, и сам упола богаљ, стара се колико може о самртнику: уместо извођења у шетњу, он повлачи његову фотељу у круг, дуж зидова.

У односу на двојицу скитница, Хам је дакле изгубио ону ироничну слободу која је њима преостала: одлука да не оде не зависи од њега. Када од Клова тражи да му овај направи сплав на који би га пренео, како би своје тело препустио ћудима морских струја, јасно је да се овог пута ради само о шали; као да је Хам, одустајући недуго затим од своје намере, желео да приушти себи илузију неког избора. У крајњој линији, он нас подсећа на заточеника у свом склоништу; премда не жели да га напусти, он не располаже ни средствима да то учини. У томе се огледа битна разлика: од човека се више не очекује да потврди своје место у свету, већ да поднесе свој удес.

Па ипак, у унутрашњости свог затвора, он још увек опробава неку пародију избора: нагло прекида шетњу, захтева да га поставе на средину, тачно на средину сцене; премда ништа не види, тврди како је у стању да осети и најмање одступање у овом или оном смеру.

Бити у средишту, бити непомичан, то још није довољно: потребно је отарасити се свих излишних предмета; Хам ускоро одбацује ван свог домашаја све што је поседовао: пиштаљку за дозивање, штап којим је у најгорем случају могао да помера своју фотељу, крпено куче које је могао да милује. Коначно, потребна је самоћа: „Свршено је, Клов, са нама је свршено. Више ми ниси потребан.“

Заиста, улога помоћника је окончана: нема више двопека, нема више пилула против болова, нема ничега што би могло да се дâ болеснику. Клову је преостало само да оде. Он то и чини... или се барем одлучује да то учини, али, док га Хам дозива и можда верује како је овај већ далеко, он стоји са шеширом на глави и кофером у руци крај отворених врата, погледа прикованог за Хама, који прекрива своје лице крвавом марамицом док се завеса спушта.

И тако, закључно са овом последњом сликом, изнова откривамо основну тему *присутности*: све што јесте је *овде*; изван позорнице је само ништавило, не-биће. Није потребно да нас Клов, који се попео на мердевине како би досегао мајушне отворе што гледају на спољашњи псеудосвет, обавести о околном „пејзажу“: празно и сиво море у смеру дворишта, пустиња у смеру врта. У стварности, то море и та пустиња, који су уосталом невидљиви за гледаоца, ненастањиви су у дословном значењу речи; као позадина неке слике на којој би били насликани вода или песак. Отуда и овај дијалог: „Зашто остајеш са мном? – Зашто се бринеш о мени? – Нема никог другог. – Нема другог места.“ Хам, уосталом, не престаје да наглашава: „Напољу је смрт“, „Напољу би био мртав“, „Далеко од мене, чека те смрт.“, итд.

Попут простора, све је присутно и у времену. Неминовном *овде*, одговара вечито *сада*: „Јуче! Шта то значи: јуче?“, узвикује Хам више пута. А спој простора и времена доноси следећу извесност у погледу појаве неке треће личности: „Уколико постоји, доћи ће овде“.

Лишен прошлости, лишен неког другог места, лишен сваке друге будућности осим смрти, овако одређен свет нужно је лишен и смисла, у оба значења тог појма*: он подједнако искључује помисао на *напредовање*, као и ма које *значење*.

Хама изненада обузима сумња: „А да ми можда нешто... нешто не значимо?“, пита он узнемирено. Клов га одмах умирује: „Да значимо? Ми, да нешто значимо? (*кратак смех*) Ова ти је добра!“

* У француском језику, реч *sens* значи *смисао*, али такође и *смер*. (*Прим. прев.*)

И опет, то ишчекивање смрти, та физичка патња која се погоршава, те претње којима Хам застрашује Клова („Једног дана ћеш бити слеп. Као и ја. Седећеш негде, као трун у празнини, заувек у тами. Као и ја. Једног дана ћеш рећи, Уморан сам, сешћу мало, и отићи ћеш да седнеш. Онда ћеш рећи, Гладан сам, устаћу да себи спремим нешто да поједем. Али, нећеш устати..."), читаво то прогресивно распадање садашњости, упркос свему, садржи и једну будућност.

Тиме и страх „да се нешто значи" постаје сасвим оправдан: прихватањем трагичног исхода, свет је наједном повратио своје значење.

Истовремено, пред таквом претњом (будућности, која је у исти мах ужасна и неумитна), могло би се рећи да садашњост више није ништа, да ишчезава, и сама оцепарена, нестала у свеопштој пропасти. „Нема више пилула против болова...", „Нема више двопека...", „Нема више бицикла...", „Нема више природе..."... *Нема више садашњости*, могао би да изјави Клов на крају, истим суморним и задовољним гласом.

„Тренуци ни за шта, као и обично...", каже Хам у свом последњем монологу, пошто је логичан завршетак више пута поновљене реченице: „Креће се. Креће се. Нешто иде својим током." И коначно, Хам је принуђен да призна свој пораз: „Ја никада нисам био овде. Клове!... Ја никада нисам био овде... Увек одсутан. Све се одиграло без мене..."

Још једном је пређен неизбежни пут. Хам и Клов, следбеници Гогоа и Дидија, искусили су заједнички удес свих Бекетових личности: Поцоа, Лакија, Марфија, Молоа, Малона, Ворма... и осталих.

Позоришна сцена, као повлашћено место присутности, није могла дуго да се опире заразном вирусу. Ширење болести одвијало се по истом неумитном ритму као и у романима. Ако смо у једном тренутку и поверовали да смо открили правог човека, сада смо принуђени да признамо своју грешку. Диди је био само привид; отуда, без сумње, потиче и онај његов плесачки ход, премештање равнотеже са једне на другу ногу, она помало кловновска одећа... И он је, попут других, био само плод маште, привремено биће које се брзо вратило у област снова и фикције.

„Ја никада нисам био овде", каже Хам, и пред таквим признањем све остало губи на значају, јер га је немогуће схватити другачије изузев као најопштији исказ: *Нико никада није био овде*.

Уколико после **Годоа** и **Краја партије** буде уследио и трећи комад, то ће највероватније бити опет **Неименљиво**, треће крило романескне трилогије. Хам нам већ допушта да му наслутимо атмосферу, преко романа који смишља у тренуцима доколице, измалазећи нестварне заплете и баратајући фантомским личностима. Будући да и сам није ту, преостаје му једино да себи прича приче, да и сам рукује марионетама, не би ли му време брже прошло... Осим ако нам Самјуел Бекет не спрема нека нова изненађења...

Превео са француског
Миодраг Марковић

■

Рећи „да" блату

Питер Брук



Бекет увек иритира људе својим поштењем. Он смишља ствари. Поставља их пред нас. То што нам приказује је ужасно, и будући ужасно, у исти мах је забавно. Он показује како нема начина да се из тога извучемо, што, неизбежно, изазива наше огорчење. Из тога заиста нема никаквог начина да се извуче. Сви и даље хрле у позориште у смерном ишчекивању да ће им пре него што истекну два часа представе драмски писац дати неки одговор. Ми никада не бисмо прихватили одговор који би он могао да нам понуди, па опет, вођени неком неразумном логиком, настављамо да га чекамо. Када се приказује неки Бекетов комад, одмах се зачују повици: његови комади су тако негативни! Та фраза је најчешће у оптицају. И управо тим речима бих овде желео да се позабавим, јер, по мом мишљењу, ми немамо ничег што би било позитивније од Бекетових дела.

Сада бих морао да се позовем на француске речи за које не постоји одговарајући еквивалент у енглеском језику; када неки Француз, говорећи о уметничком делу, употребљава речи „пријазан" (*complaisant*), „саучесник" (*complice*) и „саучесништво" (*complicité*), он тиме циља на један ауторски став у односу на који је веома осетљив, а којем ми никада нисмо поклањали пажњу. Ради се о некој врсти тајног споразума између уметника и његове теме, његовог саучесништва са истом ствари коју управо критикује: попут Фелинија у **La Dolce Vita** (**Слатком животу**), Робинса у **West Side Story** (**Причи са западне стране**), и многих других следбеника Театра суровости. Слично часописима који су се специјализовали за скандале, они разобличују пороке, испољавајући при том највеће задовољство у њиховом описивању. Уметнику који је заљубљен у своју уметност није лако да се одупре таквом виду саучесништва. Па ипак, циљ којем се тежи увек би требало да буде дистанцирање и објективност у односу на причу која се казује... Код Бекета

такође постоји једна сентиментална жица, али он практично никада није саучесник своје теме. Упоредимо **Крај партије** са Јонесковим **Краљ умире**. Јонеско непрестано повлађује хировима свог јунака и истовремено губи сваку објективност у односу на тему; чак и сама смрт услед тога постаје живописна и умиљата. Радња у **Крају партије** не престаје да бива забавна, али ми ни у једном тренутку не успевамо да остваримо дослух са комадом. Када Бекет показује да смо утонули у блато, песак, или да смо, чак, угурани у амфоре, наша мисао то региструје механички, попут магнетофонске траке. Он се лично не наслађује ниједним аспектом такве ситуације. Ми је можемо оживети и учинити фасцинантном са становишта позоришне представе, али то није довољан разлог да се Бекет према њој односи пријатељски. Већина писаца заволи осећање очаја и заврши тако што се саживи са њим. Због тога постају пријазне рогоње. Таквом тону повлађивања без сумње не мањка привлачности, и ретки су уметници који имају довољно храбрости да га се одрекну. Ако постану „пријазни", из једног искуства које би требало да нас ужасне извући ћемо неку чудну утеху. То је она врста романтичне трагедије која привлачи гомилу, и којој се највећи део данашње публике и критике највише диви. Краљеви умиру, царства се руше, а гледаоци напуштају салу задовољни, ненарушеног расположења. Управо то су негативни комади, и управо то су негативни писци: они који не узнемирују публику, који нису у стању да нас ичим потресу. Покушаји бодрења могу само да изазову малодушност. Бекет нам приказује човека који живи у блату, који каже „да" блату, и који се због тога не оправдава. Већина драмских писаца би се сматрала дужним да објасни како блато поседује неку неодољиву привлачну моћ, како је човек у блату несхваћени мученик и како га његова несрећа узвисује над осталима. Или би нам објаснили како, већ са-

мом чињеницом да смо сви скупа урoњени у то блато, оно тиме постаје окрепљујуће, пуно људске топлине и трепераво од осећања. Када је Довер Вилсон разјарено писао у *Тајмсу* да би Шекспирове ликове увек требало представљати као „племените“ јунаке, управо је то желео да каже. Бекет избегава све такве замке. Он ниједног тренутка не попушта свој стисак.

Малокрвно дело не оставља никакав утисак на гледаоца; велика уметност је прецизна, а највиша уметност је још прецизнија. Једна личност изражајног карактера имаће већу тежину од неке друге која би била само „Човек“, „Жена“, „X“ или „Y“. Велика уопштавања која би требало да нас узнемире, имају мањи учинак од једног недвосмисленог геста. Овакав мој став може вам се учинити чудним. Зар Хам и Клов нису „X“ и „Y“? Ни у ком случају. Ја овде не поредим реалне и нереалне ситуације. Говорим о односу нејасног и конкретног. Велике теме би се морале обрађивати са великом прецизношћу, али су тешкоће при томе тако велике да често као резултат добијамо само епигонство и претенциозност. Филм који би описивао један радни дан возача аутобуса био би мање претенциозан од филма који би нам причао о рају и паклу, али би га било и лакше направити. И опет, жеља да се обухвате рај и пакао никада се није сматрала тежњом која би била за осуду, па стога не замерамо ни Шекспиру ни Дантеу на претенциозности тема које су одабрали. Њихова машта била је на висини задатка. То је већ питање квалитета. Права креација настаје у тачки где се спајају мисао и осећања. Све што је испод тог жестоког регистра не задовољава: коначни исход је тада тек исконструисани симбол, Ствар која би требало да представља нешто друго од оног што јесте. На сву срећу, постоји и прави симбол, који се од лажног разликује колико и светло од таме.

Са тог становишта, све може да буде симбол. Сви се слажемо: привиди се не подударају са стварношћу. Пошто не располажемо чулима којима бисмо могли да опазимо стварност, преостаје нам само да кореспондирамо са формама и структурама које доживљавамо као симболе несагледивог и неразумљивог. Стваралачки чин подарује форму ономе што је иначе нема, чини га видљивим. Отуда је прави симбол увек прецизан; идеја, ма каква она била, може да се отелови само у прецизној форми. Лажни симбол је магловит и нејасан, док је прави симбол јасан и недвосмислен.

Крај партије је прави симбол. Чврсто структурисано дело ствара јединствен симбол који у себи садржи друге симболе; али, међу њима нема ниједног који би био проста представа – нема сврхе питати се шта они значе, јер се симбол отелотворио у објекту. **Крај партије**, на позоришним даскама, није ништа друго до објекат, једноставно решење које је у исти мах префињено и бескрајно комплексно: усаглашено са сопственом структуром, усаглашено са собом. Није то никаква кибернетика. Та машина је начињена од људског меса, тако да не можемо да избегнемо однос са њом. Ако будемо успели да је прихватимо на такав начин, у нама ће се наједном пробудити чуђење и опхрваће нас осећања којима не знамо прави узрок.

Овде се види по чему је Бекет позитиван; види се како се из очајања рађа против-очајање. Тиме хоћу да кажем како је говорити истину за Бекета једна позитивна жеља, изузетно снажна емоција; тај жесток набој налази исходиште у стваралачком чину. Гротескни објекат који је тиме настао сведочи о разобрученој сили жеље; он се манифестује позитивно и безусловно. Не задовољава се једним олако изговореним „не“, већ то непомирљиво „не“ гради од материјала неутажене жеље да се каже „да“. Бекетово „да“ је невидљиво, попут „црног грома“ Вилијама Голдинга. Оно се не да интегрисати у неку друштвену, па чак ни метафизичку структуру. Оно је у толикој мери изван нашег домашаја да можемо себи дозволити и да га игноришемо. Ако се одлучимо да изјавимо како не постоји, сасвим је извесно да нас у томе нико неће оповргнути. Даће нам се за право, али на нашу штету.

У **Крају партије** не ради се само о вези која постоји између два човека, нити, пак, живахном приказу једне мучне и тегобне ситуације. Попут већине Бекетових дела, то је прича о проиграним могућностима. Током читавог комада, Бекет нам јасно ставља до знања да су личности одговорне за ситуацију у којој се налазе, али не зато што су хтеле да лоше поступају. Ради се о трагедији усуда, а не о некој кобној грешци. Усуд је механизам који кочи слободну вољу; па ипак, судбина је иманентна: ми смо робови закона које не можемо да изменимо, али ми нисмо робови, и ти закони постоје једино зато што ми то допуштамо. Бекетов човек никада посебно не истиче своје право на слободу, зато што то није у стању, па чак и не жели да се о томе прича. Његов механизам се покварио јер му је он сам то дозволио; протраћио је све прилике које су му се указале, и попут деце из **Господара мува** (Голдинг) направио је ломачу од свог раја; али, за разлику од те деце, он је није гледао како гори, јер му је маштање о другим стварима било довољно, и тако је мимоишао суштину.

Хам и Клов, родитељи у кантама за смеће, па чак и жена затрпана песком до грла (**Срећни дани**), сви су они саучесници своје судбине. Они не траже да буду ослобођени. Не супротстављају се Богу. Савршено су прилагођени свом начину живота. Ето у чему је њихова трагедија. Наравно, Бекет се добро чува да не упадне у замку и подстакне нас да поставимо оно наивно питање: „Шта би они требало да учине?“ Он се задовољава тиме да у сваком од својих комада покаже како наше саучесништво у сопственој несрећи, затвор који смо сами изградили, има вишеструке и суптилне форме. Оптимизам **Срећних дана** не потиче од храбрости, није никаква врлина; он је тек једно животно начело које Вини чини слепом за ситуацију у којој се налази. Она је постаје свесна само у ретким тренуцима, а затим све изнова ишчезава у добром расположењу, животном оптимизму... Када би само тренуци истине могли да потрају... Али они не трају, и у томе је такође трагика. Хам је оличење човека код кога је сваки покрет и сваки однос са другим бићем само начин да се избегне суочавање са сопственом судбином. И он постаје трагична личност лировских размера, када наједном, у немилосрдној светлости сагледава све оно што се годинама упињао да не види.

Реакција публике на неки Бекетов комад идентична је реакцији Бекетових личности на ситуацију у којој се налазе. Гледаоци се мешкоље, врте на седиштима, зевају, излазе на средини комада, састављају и шаљу новинама протестна писма, обзнањују најразличитије неосноване оптужбе – што је увек одбрамбена реакција на једну неприхватљиву истину. У **Крају партије** чујемо како бесконачно одзвањају речи „Прекасно, Прекасно“, и тај крик се преобраћа у једно бескрајно „Никада“. Онај оптимизам за којим без престанка трагамо најгори је вид нашег бекства од стварности. Када Бекета оптужујемо због песимизма, претварамо се у праве Бекетове личности из неког Бекетовог комада.

Превео са француског
Миодраг Марковић

■

Шешир, отац, операција Бабушка

Лидовик Жанвије



Ни за кога није тајна да бекетовска личност воли шешире, штавише, да у сваком од својих отелотворења поседује један шешир до којег јој је посебно стало. Од Вота до Вилија, који у **Срећним данима** тражи заклон испод сламног шешира, нема ниједне главе која би остала непокривена, као што нема ниједног присећања на ову покривку, ма како кратка била, која би пропустила да помене њен облик и њену старост: ређе полуцилиндар, радије мекан, а најчешће превелики, такав је Вотов шешир, такав је шешир **Изгнаника**, такав је онај из **Умирујућег средства**, такав је онај који, пре смрти, приповедач из **Краја** помиње као једно од ретких својих добара, такав је шешир Молоа, такав је сламни шешир Моранов или Макманов безоблични шешир (у **Малон умире**), такав је био Мерсијеов шешир, а такав ће бити и Вилијев шешир. Али, ниједно од присећања не прелази ћутке преко једне значајне, па и чудновате појединости у овом односу особа-шешир: шешир је већ поодавно привезан за рупицу од дугмета или за само дугме, обично за прву рупицу или прво дугме одозго, било да се ради о жакету или, што је чешћи случај, о кабаници, помоћу једне пантљике или ластиша. Може се десити да га понесе ветар, или да слети с главе када се особа која га носи стровали на земљу: али, пошто буде описао спектакуларну путању кроз ваздух, шешир ће се увек вратити свом власнику: права утеха и вечни сапутник. Имајући на уму предстојеће путовање бициклом, Моран је ради веће сигурности, а у жељи да спречи губитак шешира, помоћу бургије избушио две рупице у слами: кроз њих провлачи врпцу која му истовремено чврсто обухвата браду...

Оправдано је запитати се откуда враћање на једну тако необичну тему, али је, већ на овом месту, такође пожељно нагласити – независно од хумористичких елемената који се дају открити у оваквом виду опседнутости – унеколико егзистенцијална својства шешира: губљење шешира је незамисливо, он је допуна бићу, и његова неопходност је сразмерна тој чудној и неодољивој привржености која му се исказује. Довођењем ове необичне склоности[1] у везу са народним веровањем у срећу детета рођеног са „капицом" (плацентом), као и са Бекетовим признањем у песми **Sanies** – „Ах кад би се дало опет бити под капицом сада" – овде се могао наћи један од оних „трагова" који упућују на жељу за повратком мајци (као што то чини Молоа) и затварањем унутар ње (као што се затварају, знамо већ, скоро све личности почев од **Краја**). Занимљиво тумачење, свакако, које би се још боље дало сажети исказом да је шешир у суштини носећа кутија, материца надомак тела, заштита „над собом" – тим пре што ношење шешира губи сваки смисао када је особа осуђена на потпуну непокретност, затворена у собу, а затим у завршни ћуп. Као потврда оваквог односа чини се да би се могла навести једна Марфијева реченица, једине личности која не носи никакву покривку за главу, што се објашњава на следећи начин: „Марфи никада није носио шешир. Успомене које му је он будио на феталну капицу беху одвећ болне, нарочито у тренуцима када је требало да га скине са главе." Кајање га спречава да носи шешир: али, тада се поставља питање шта је исту личност навело да, нешто касније, превазиђе ову одвратност, шта је могло да га наведе да подлегне „искушењу" шешира?

Пре ће бити да се није радило о искушењу, већ о одлуци која је дошла споља, па би јој, узимајући то у обзир, можда требало подредити објашњење какво нам се овде нуди на основу неколико насумичних сусрета са делом. Јер, постоји један далеко чудноватији сусрет, који није нимало симболичан, већ је сасвим „практичне" природе.

Говорећи о свом шеширу, приповедач **Изгнаника** нам описује историјат његове куповине. Тако сазнајемо да га није сам купио, већ да му је отац, закључивши да је синовљева глава досегла максималне димензије, наметнуо ношење шешира не питајући га за сагласност. Наглашава се како је отац тиме без сумње испољио извесну љубомору према сину и да је желео да га понизи забрањујући му да убудуће хода „са лепом кестењастом косом која вијори на ветру". Шешир, дакле, потиче од оца, и отац је тај који захтева да шешир буде уредно очеткан сваког јутра и вечери, као и да стално буде ношен. На овом месту је нужно додатно објашњење. Познато је како су у периоду од првог издања **Новела** до њиховог обједињавања у једној књизи, нека скраћивања текста и унесене измене у извесној мери преиначиле изглед целине. А најважнија измена се одиграла овде, управо на месту где се описује догађај са шеширом. Писац је из прве верзије уклонио редове у којима се, по нашем мишљењу, крије право значење приче о шеширу, па и нешто више од тога: „Једног дана вратио сам се кући са згужваним шеширом, па ме је отац натерао да га однесем шеширџији како би га овај исправио на калупу, а поправку сам морао да платим својим недељним џепарцем. Истом приликом ме је натерао да привежем шешир за рупицу од дугмета, помоћу једне чврсте узице." Ма какви били разлози који су Бекета навели да жртвује овакав одломак, он нас првенствено занима као архетип оног необичног односа шешир-особа: постојање тог односа условио је очински ауторитет, и ево нас спремних да потпишемо редове који следе, а који су задржани у коначној верзији текста: „После очеве смрти, могао сам да се решим тог шешира, ништа ме више није спречавало, али нисам то учинио."

Шешир је одменио оца: може му се претити, али никада неће бити жртвован. Може да поприми најстрашније облике и послужи за имитирање мисаоног процеса[2] – „Узлет моје душе, до крајње границе њеног ластиша", каже Молоа – он је ауторитет по себи, и симболизује трајно зависну личност којој шешир сигурно неће бити потребан када се заиста буде *родила*.

Довољно је само прелетети погледом преко галерије бекетовских ликова да би се та оваплоћења зависности и ауторитета назвала правим именом. Тако се Моран служи принудом која се граничи са садизмом да би држао сина у стању покорности, пратећи му сваки корак и безразложно га кињећи својим свевидећим ауторитетом. Почев од мастурбације за коју га сумњичи (чиме открива сопствено осећање кривице, јер јој се и сâм одаје), па све до злостављања којима га излаже, Моран је оличење „злог оца". Такав је и Хам, који је можда Кловов отац, и који га, у сваком случају, чини жртвом својих хирова и претњи, онако као што поступа свемоћни родитељ према неодговорном детету, злостављајући га тим више што предосећа скору побуну. Изврнути одраз оваквог понашања може се наћи у Хамовој суровости према сопственим родитељима, тако да се односи између три генерације окупљене у изолованом, затвореном простору, развијају у специфичном знаку „лошег" ауторитета. Што се, пак, тиче чисто „братских" парова, Поцоа и Лакија, Пима и његовог мучитеља жељног загрљаја, познато је у којој мери је веза што их држи на окупу нагрижена витриолом: Каин и Авељ немају других потомака.

II

Једна значајна сцена из **Молоа**. За актере има Морана и његовог сина, и јасно упућује на оно што би се могло назвати синдромом пацијента, који бекетовске личности испољавају у односу према ауторитету – овог пута оличеном не у виду мучитеља, већ брижног и помало застрашујућег лекара: тачније, одвећ брижног да при том не би побудио осећање узнемирености.

---

1 Лоренс Харви испробава овај приступ у „Критичкој конфигурацији Самјуела Бекета".

2 Попут Лакијевог шешира који газе у **Чекајући Годоа**, говорећи при том: „Овако, неће више размишљати!", или шешира Владимира, Естрагона и гласника Габера, који их обрћу наопачке не би ли у њима прочитали неку скривену поруку.

3 На другом месту у књизи, док Моран буде себи утрљавао јод у кожу, његов син ће му рећи: „Нека ти добро уђе", нашта ће Моран направити чудну примедбу: „За ово ће ми касније платити."

Присећамо се, можда, оне необичне странице где Моран, уочи самог поласка, примећује да му је син болестан. Ево како се његова агресивност и садизам преобраћају у бригу: „Ако би се озбиљно разболео током пута била би то друга прича. Нисам ја тек тако изучавао Стари завет. Јеси ли срао, дете моје?, рекох му нежно. Пробао сам, рече он. Али неће да изађе?, рекох ја. Не, рече он. Мало ветрова?, рекох ја. Да, рече он. Изненада се присетих цигаре оца Амброаза. Припалих је. Сад ћемо то да видимо, рекох, устајући. Попесмо се на спрат. Дао сам му клистир сланом водом. Копрцао се, али не задуго. Извукао сам штрцаљку. Пробај да то мало задржиш, рекох му, немој да седиш на нокширу, опружи се потрбушке. Налазили смо се у купатилу. Легао је на плочице, истуривши дебелу задњицу. Пусти да ти добро уђе, рекох му[3]. Какав дан. Посматрао сам пепео своје цигаре. Био је плав и чврст. Спустих се на ивицу каде. Порцелан, стакло и хром учинише да ме обузме неки велики мир. Барем претпостављам да је то био разлог."

Не задржавајући се на опширнијој психокритичкој анализи ових редова – недвосмислен став и прозирна амбивалентност неких детаља лишавају нас потребе за тим – требало би да уочимо у којој мери се понашање оца овде изменило да би од репресивног, какво је било, изненада постало брижно, што ће бити схватљивије ако прећашњи садизам очинског ауторитета доведемо у везу са накнадним испољавањем еротизоване нежности. Садистичка хомосексуална љубомора која је претходно навела оца да сина казни због мастурбације што ју је и сам упражњавао, сада показује своје наличје: латентну хомосексуалну нежност за коју је и најмањи изговор довољан да би се неспутано и слободно изразила кроз симулирани контакт. Овакав однос нам не делује необично, па нам се чак чини природним, када се ради о неком од братских парова; у случају пара заштитник-штићеник, однос ће се базирати на истој љубоморној и „медицинској" нежности која Морана-сина претвара у повлашћеног пацијента Морана-оца.

Треба се само присетити како се понаша Сам, Вотов заштитник, када се овај, пошто га је Вот отерао, током свог кукавног „трагања" буде запетљао у бодљикавој жици што окружује парк којим је лутао, падне на земљу, и почне да се окрвављен вуче кроз блато. Сам га усправља на ноге, чисти га и љуби, не налазећи у том тренутку боље поређење за његово лице од Христовог. Са овим поређењем сусрешћемо се још једном: попут загрљаја који везује Сама и Вота, оно нас довољно упућује на однос чији смо сведоци већ били; у **Мерсијеу и Камијеу**, на пример, који испрва не могу да се растану, мада су један другоме мрски, па се непрестано траже и стрепе да ће се изгубити, да би се коначно нашли у обостраном ћутању какво доноси срећа удвоје. Владимир и Естрагон су им слични: сећамо се њиховог заједничког смеха, њихових загрљаја или ускраћивања загрљаја, који говоре о истој ствари: оптерећујућој потреби за другим бићем, која се у исти мах исказује кроз подређеност Вота Саму и Естрагона Владимиру – оног који пати, ономе чија је патња мања, који више размишља, који служи као ослонац. Све нагле промене расположења, бунтовништво, прави и лажни растанци којима присуствујемо у **Мерсијеу и Камијеу** и у **Чекајући Годоа** у знаку су таквог доживљаја ауторитета кроз магловито хомосексуалну нежност. Не можемо а да се поводом овога не сетимо понашања приповедача из **Средства за умирење**, и његовог веома читљивог, двоструког сусрета: првог, са малим чобанином, и другог, са оним тајанственим старцем што седи на клупи крај њега. Првог, који би му по годинама могао бити син, овако се сећа: „Било ми је суђено да од те мале особе не видим ништа осим црне коврџаве косе и облина

4 Ово је право место да се присетимо оне неразговетности која одликује нормалне љубавне односе: у вези својих односа са Лус, а посебно са Едит, Молоа каже како, на крају крајева, није сигуран да ли је имао посла са мушкарцем или женом. У сваком случају, као што се може видети и у **Малон умире**, увек је жена та која, као фигура ауторитета, даје подстицај за сексуални однос, води партнера, а понекад чини и више од тога.

5 Не можемо а да не повежемо ону зачуђујућу реченицу којом прича започиње: „Не памтим више откад сам мртав", са признањем које је Бекет изрекао Пеги Гугенхајм, када се ова зачудила због пишчевог понашања према Луцији, кћерки Џемса Џојса: он је „мртав", и не поседује људска осећања. После смрти свог оца, писао је: „Шта ми је још преостало, осим да следим његове трагове кроз поља и живице" (у „Критичкој конфигурацији" Лоренса Харвија). У вези односа Џојс – Бекет, видети биографију Ричарда Елмана, стр. 652, и даље.

дугих ногу, мишићавих и прљавих. Ни његову руку, свежу и живахну, нећу тако лако заборавити." Други, који располаже очинским ауторитетом, стеже га у чудноват загрљај о којем нам је већ све познато: гвоздени стисак и благи глас прати његово клонуће у старчево крило, а умирење које му овај нуди, добиће тек под условом да га пољуби у чело[4].

Што се, пак, тиче Лус, заштитнице Молоа, или прчварке, заштитнице „трупла" на које је сведен приповедач **Неименљивог**, оне располажу истим особинама посесивне нежности и мајчинске супериорности какве Вини испољава према свом пузавцу Вилију, а гђа Руни према свом слепом мужу: од старе љубавнице лишене илузија до маме која све разуме, оне у себи обједињују саучесништво и нежност.

Највише нас ипак чуди када у овој колони опазимо и старе крвнике, када видимо како се у њој појављују још увек активни мучитељи: малопре смо гледали како пролази Поцо као режисер игре у којој Лаки глуми окрвављеног пајаца: сада видимо како се враћа један пар чији однос, додуше, није сасвим преокренут, али где је слепи Поцо за Лакија везан из нужде, која у тој мери замењује осећања да се повремено служи њиховим језиком. У међусобним односима, Хам и Клов истовремено проживљавају суровост и потребу за другим: после изговорених увреда, код Хама знају да уследе наступи клонулости праћени крицима очаја. Гледано из тог угла, суровост нам се може учинити само антифразом преовлађујуће нежности. Понашање Пимовог мучитеља у дантеовском блату **Како јесте** не би се дало протумачити на други начин. Попут Дантеових проклетника, у каљузи где су осуђени да проведу вечност, ове две личности почивају у страшном загрљају којим настоје да остваре неки привид љубави. Злурадост фигуре ауторитета-крвника у сразмери је са потребом за братом какву оличава фигура подређености – Пим.

На основу последњег примера – којим завршавамо анализу двају група личности што чине једну целину: сурових и нежних – може нам се учинити да парови служе као илустрација оне врсте ауторитета који интенционализује све људске односе. Трагање за пацијентом или жртвом, с једне, и лекаром или крвником, с друге стране, указује нам на једну универзалну потребу: потрагу за другим, оним који одлучује и узима ствар у своје руке, злостављајући или смирујући, али дарујући живот у исти мах.

Све у свему, једна груба слика која би, поред зависности од шешира, на најбољи начин шематски исказала овај животни став, јесте слика сина у потрази за оцем, онако како је дата у **Пепелу**, док би њена допуна, отац у потрази за сином, каткад била доживљена истовремено, а каткад посебно издвојена.

У **Пепелу**, Хенри као да у себи сажима све личности које су у потрази за недостајућим ауторитетом, кроз следећи лајтмотив и оправдање својих поступака: он стоји крај морске обале у очевој пози, присећа се једног догађаја у којем је отац одиграо јадну и бедну улогу, признаје у неколико наврата како чини све што је могуће „како би био са својим оцем", јер му отац више није ту, а он пати због тог губитка. Тај недостатак, дакле, има своје име, а то је име онога који располаже највишим ауторитетом. На крају крајева, чини се скоро излишним податак како је ова потреба, која се речито испољила већ у песми „Малакода", без сумње повезана са једним битним догађајем из пишчевог живота: са прераном смрћу његовог оца, 1933, чији га је нестанак тешко погодио[5]. Једна анегдота није довољна да би структурирала читаво дело. Можда нисмо били у праву када смо је назвали тим именом: оно што недостаје јесте отац, једна форма која бескрајно надилази сопствени садржај, и која би се пре дала назначити на следећи начин: отац је оно што недоста-

је[6]. Недостатак због којег личност пати без сумње дугује своје име накнадном анегдотском ишчитавању, али, на крају крајева, то је само реч којом се циља на нешто много више.

III

Пошто смо указали на оно за шта смо сматрали да карактерише читаво дело, требало би још да објаснимо мотиве који су приповедача нагнали да после **Изгнаника** приступи смишљању својих прича и стварању својих ликова. Није потребно да тражимо даље од **Средства за умирење**, текста који се још једном показује незаобилазним.

Од онога који нам се обраћа прво чујемо како је већ дуго мртав. Затим, да је сâм у свом леденом кревету, а онда: „Испричаћу себи једну причу, не бих ли се смирио...“ Због чега да се смири? Због чега би преузео улогу онога који говори и приповеда једну причу, сличну оној што му је некада причао отац? Одговор ускоро стиже, исцрпан и богат скривеним значењима, што је довољно да оправда његово навођење у целости: „Јер, мени би вечерас требало да се нешто деси, да се деси моме телу, онако као у митовима и преображајима,... да, требало би да вечерас све буде као у причи коју ми је отац читао, из вечери у вече, када сам био мали а он још доброг здравља, да би ме смирио, из вечери у вече, током много година, како ми се чини вечерас... Ту причу је могао једноставно да ми исприча, знао ју је напамет, ја такође, али то ме не би смирило, требало је да ми је чита из вечери у вече, или да се прави како ми је чита, обрћући странице и објашњавајући ми слике у којима сам већ видео себе, исте слике из вечери у вече, све док не бих задремао на његовом рамену... А мени сада предстоји полазак, борба и повратак можда, овом старцу какав сам вечерас, старији него што је икада био мој отац, старији него што ћу ја икада бити. Ево ме сатераног у футуре[7].“ И ево како се слика приповедача преклапа са сликом оца, коју прима у себе и заузима њено место *sub specie aeternitatis* – јер, не може бити ни говора о супституисању оца-приповедача све док се он не премаши у годинама, све док се не умре попут њега. Сходно одлуци да се одсутни подражава, на њега се позива у **Крају**, када се, пред отискивање чамцем, који је уједно гроб, повезују у целину следећа три елемента: вечерња шетња са родитељем који се тада још држао за руку и чији се пољубац жељно ишчекивао, констатација да је сопствени шешир добро причвршћен пантљиком за рупицу од дугмета, и крај приче. Особа одговорна за приповедање затим отворено супституише оца када, почев од **Малон умире**, сама смишља и потписује своје „приче“. Довољно је обратити пажњу на ову примедбу, начињену као узгред, поводом усправног створења које је припуштено на светло дана, у заједницу људи: „Да, покушаћу да направим, да бих га држао у својим рукама, једно мало створење, по својој слици и прилици, ма шта раније рекао о томе. Па, ако видим да је лоше испало, или да сувише личи на мене, појешћу га. Затим ћу дуже време бити сâм, несрећан, не знајући каква би требало да буде моја молитва, нити коме би требало да буде упућена.“ И коначно, када би доживљено искуство требало сажети, почев од великог заокрета ка себи какав представља усмено дело, па све до **Неименљивог**, нема значајнијег исказа од овог: „Да, био сам свој отац и био сам свој син, постављао сам себи питања и одговарао што сам боље умео, тражио сам да ми се из вечери у вече понавља иста прича, коју сам већ знао напамет, а да у њу нисам успевао да поверујем... Тако сам издржао до овог часа. Изгледа да ће и вечерас то успети, у својим сам рукама, држим се својим рукама, без много нежности, али верно, верно. Спавајмо, као под оном далеком светиљком, растресени од толиког говора, толиког слушања, толико патње, толико игре.“

Више није нимало чудно слушати глас који је некада допирао споља, глас у оном простору који раздваја изгубљено-тражени, репресивно-смирујући ауторитет од узбуђене особе. Живот се састоји од чекања и слушања. А тај слух је усмерен ка ономе што ће доћи, ка гласу, постојању које би испунило ову празнину што сам ја, којем недостаје бивство као што другима недостаје ваздух. „Куда бих ишао, када бих могао да идем, шта бих био, када бих могао да будем, шта бих говорио, када бих имао глас, ко ово говори, говорећи за себе ја? Само одговорите, нека само неко одговори. То је увек онај исти незнанац, једини за којег постојим, у празнини мог непостојања, његовог, нашег, ето једноставног одговора.“

Подразумева се да ову одсутност по себи не би требало тумачити августиновским *inquietum est cor nostrum*, нити би Бекета требало непромишљено хватати у замку неких теолошких тензија, како се ту и тамо већ покушавало. Теологија би требало да га препусти онтологији.

IV

Покушајмо да још више сажмемо суштину овог битног односа између удаљеног ауторитета и гласа који допире споља, или, пак, свемоћне објективности погледа и оне светлости какву смо видели у **Игри**, на пример.

Уколико је тачно да је свест могућа само на дистанци, таква тврдња би савршено одговарала бекетовском свету. Јер, простор унутар којег се свест преобликује у говор о себи управо је простор који се овде јавља као поље дискурса.

Уколико је, опет, тачно да је неумитни удес те дистанциране свести да буде несрећна, будући да постоји једино захваљујући раздвојености, схватићемо такође да неизлечива туга и умор који савладавају личност, тиме само добијају на изразу. У исти мах, биће много јасније, а да се при том не мора позивати на неку суровост или мазохизам, због чега, у мери којом се дело развија, свест са све већом жестином ради на сопственом разоткривању и одлучује се на поступак редукције. Путем дистанцирања и аскетизма увида о себи, Бекет своди човека на лице подобно камену чији је преостали део тела, после драња коже и гњечења сабијен у један ћуп. Овде се ради о суштини, као што је увидео још Молоа; овде је у питању свест, о чему нам сведочи читаво дело од **Средства за умирење** до **Касканда**; и тако долазимо до закључка да све почива у глави. Ту је право место изазова, и ту се води одлучујућа битка. Суровост је, без сумње, само нужно зло. Што се, пак, тиче читавог подухвата, док се крећемо од периферије ка средишту, откривајући пред собом увек нове слојеве, он нам се указује као операција Бабушка изведена на бићу.

Превео са француског
Миодраг Марковић

■

6 Ова одсутна фигура оличена је у свим прогоњеним или ишчекиваним личностима: то је Марфи за своје гониоце, Нот за Вота, мајка за Молоа, Молоа за Морана; то су Годо и Хенријев отац.

7 Трагови овог „сећања“ репродуковани су скоро истоветним речима у **Текстовима низашто**, при чему је доживљај још наглашенији

Самјуел Бекет и филозофи

Џон Флечер



Када је Самјуел Бекет, оправдано изнервиран, рекао једном наметљивом Французу који га је интервјуисао: „Никада не читам филозофе; не разумем то што пишу", није казао праву истину. Он је инсистирао, свакако с пуним правом, на томе да не постоји готов образац – егзистенцијалистички или логичко-позитивистички – за тумачење његовог дела; али, то не значи да он није много и темељно читао филозофе, односно да није од њих замашно, премда сасвим еклектично, позајмљивао. Иако већ постоје вредни радови о овом значајном и занимљивом предмету, мислим да права природа и величина Бекетовог дуга филозофији, још нису испитане како ваља.[1] За детаљнијом и исцрпнијом расправом о овом проблему осећају потребу како стручњаци за Бекета, тако и сви они који се баве упоредном литературом. Овде ћу говорити о филозофима који су утицали на Бекета, од пресократоваца до Лајбница и Хјума, поштујући при том хронолошки ред.

Премда су Бекета с времена на време привлачили пресократовци, нема наговештаја да је ово занимање икада отишло даље од анегдотског и површног. На пример, у роману **Марфи** Бекет показује Нирија као питагорејца који управља гимназијом, казује изреке секте („сав живот је број и основа") и упражњава заустављање срца, називајући тај поступак Апмонином, све док се не преобрати у Хераклита и не почне да га зове Усклађивањем. Н백ријев „тетракит" је извесна госпођица Дваjер, баш као што је за питагорејце свети тетрактис био пирамида од десет тачака – оно што Нири зове „једном затвореном фигуром у безобличној пустоши, уз то празном!" Нирijевим питагорејством може се објаснити и то што он саставља „трактат" под насловом **Учење о граници** (за његову школу „све ствари јесу број", а елементи бројева су супротности парно-непарно и ограничено-неограничено), као и Бекетова успутна напомена: „Нири није могао да усклади супротности у Марфијевом срцу". Поред тога, Вили, други бивши ученик, бива упозорен да издаја аутоматски повлачи судбину Хипаса Акузматика „који се удавио у бари зато што је обзнанио несамерљивост странице и дијагонале... и конструкцију правилног додекаедра". Док Нири налазу утеху у геометрији своје школе („Не очајавај. Упамти да нема троугла, чак ни најтупоуглијег, кроз чија ништавна темена не пролази барем нека кружница"), Вили се ослања на језгровитије изреке каквима се прославио Хераклит: „Човечанство је бунар са два ведра, од којих се једно спушта да би се напунило, а друго пење да би се испразнило."

Хераклит се помиње и у **More Pricks than Kicks** као „плачевни филозоф" насупрот „насмејаном филозофу" Демокриту (**Жуто**). По себи се разуме да Бекетовог јунака Белакву, чији су елемент „мутне сузе", привлачи туробан мисилилац какав је Хераклит, нарочито када је „још и нејасан у исти мах"; међутим, пошто Белаква у болници чека да буде оперисан, сузе би могле бити погрешно схваћене као знак кукавичлука, те је он принуђен да се определи за Демокрита, кога у мислима повезује са кловном Гроком (личношћу која се често појављује у Бекетовим ранијим делима), али при том се теши мишљу да јад и весеље „на крају излазе на исто"; овај наговештај хармоније која лежи у основи супротности преузет је, свакако, од Хераклита. Бекет упућује на Хераклита и у песми „Алба" („Данте и Логос и сви слојеви и тајне"), а можда и у роману **Молоа**: „Mon oeil... devait être mal relié à l'araignée, car je nommais difficilement ce qui s'y reflétait" – то је изгледа одјек фрагмента о пауку (Дилс – Кранц, 67-а). У причи „Жуто" стално се провлачи мотив дијалектике Хераклит-Демокрит („осећао је да има граница Демокриту"), која достиже своје иронично разрешење када Белакву, кога још увек потреса смех изазван глупом шалом, случајно усмрћује мамурни анестетичар тек пристигао са веселе свадбе – трагикомични расплет у којем је Белаквина трансмигрирајућа душа сигурно нашла пуну меру уживања.

Изгледа да је Бекету једини повод за увођење Демокрита у ову причу била филозофова етичка изрека да је крајње добро „ведрина", мирно и спокојно стање душе коју не потресају страх и празноверје. Бекету је то довољно да Демокрита назове насмејаним филозофом. Демокрит стоји и иза неких других Бекетових алузија, као што је, на пример, Селијина „тишина која потиче од пуног, а не од празног" (**Марфи**); Малон га директно цитира: „Rien n'est plus réel que rien". У ствари, „Абдерићанин" је један од омиљених Бекетових ликова (филозофово родно место је Абдера у Тракији).

Други пресократовац кога Бекет радо помиње је Емпедокле, пре свега због његовог легендарног самоубиства скоком у кратер Етне, које је, према многим сведочанствима, требало да потврди филозофову бесмртност. Таква смрт је оставила снажан утисак на Бекета. Он је назива „озбиљном" и противставља је Христовом „упарађеном" умирању (**More Pricks**), а у **Љубави и Лети** Белаква наводи Руби разлоге „Емпедокла из Агригента" за самоуништење. Као и у причи „Жуто", и овде је пресократовац прожимајући мотив; на његовом учењу о Љубави и Мржњи као основним начелима универзума почива цела прича, јер Мржња је узрок што се два елемента (Белаква и Руби) повлаче од других и узајамно приближавају према начелу привлачења сличности (обоје желе да све окончају); а Љубав је оно што их наводи да се дословно споје, пошто је метак који је требало да их усмрти промашио и завршио у вресу – јер, коначно, „l'Amour et la Mort n'est qu'une même chose".

Наравно, Бекет настоји да пародира мисли ових и других филозофа, или да их барем искриви како би их прилагодио сопственим уметничким циљевима. Он сигурно не би задовољио испитивача – често застаје на сасвим површном познавању и често га више занимају анегдота и легенда него чињенице, што потврђује његова прича о Емпедокловој смрти. Међутим, унутар његовог круга референци је не може му се ништа приговорити, јер пресократовска учења представљају вешто ткиво и дају извесну озбиљност ономе што на први поглед изгледа као произвољна и лака фикција.

Бекет се ретко позива на Платона; реч „*platotudinous*" (неологизам састављен од *Plato* /Платон/ и *platitudinous* /плиткоумност/) појављује се у једном фрагменту са колеџа из 1931, а учени неологизам „хироплатонизам" му омогућује да у једном рукопису из 1932. године избегне уобичајену реч „мастурбација". Птоломеј се помиње једанпут у **More Pricks** због своје космологије.

Али, с Платоновим хришћанским учеником светим Августином ствар стоји друкчије. Чувене свечеве речи: „Не очајавајте: један од разбојника је спасен; не узносите се: један од разбојника је проклет", оставиле су снажан утисак на Бекета. Оне нам помажу да објаснимо симболику ципеле и стопала у драми **Чекајући Годоа** („Једно Естрагоново стопало је благословено, друго је проклето; ципела неће на проклето, хоће само на оно прво", Бекет Хобсону, 1956), као и често помињање разбојника у романима, почев од **Марфија** („Присетите се и тога да је један разбојник спасен"). Бекета је, рекло би се, привукла Августинова хумана и делатна личност која је реалистички и са разумевањем приступала природи и проблемима људског рода. У **More Pricks** он говори о лествици стварања која води до Створитеља као о „лествама св. Августина"– одвратни Волтер Драфин сматра да на њима заузима високо место. Руби Кон је показала да у песми „Whoroscope"[2] постоји једна алузија на свечево преображење после распусног живота („преподобни матори *frôleur !*");[3] оно се одиграло у врту, а уследило му је читање посланице св. Павла Римљанима. Бекет на себи својствен начин изврће „обуците се у Го-

[1] Види текст Руби Кон, објављен пошто је мој већ био написан, **Филозофски фрагменти у делима Самјуела Бекета**, *Criticism* (зима 1964) и књигу Хјуа Кенера **Семјуел Бекет** (Њујорк, 1961) у којој су укратко изложене тезе из претходних чланака о Бекету и картезијанцима.

[2] Игра речи: *who* = ко и *horoscope* = хороскоп (*прим. прев.*).

[3] Или „стидљиви пипави старац" (прев. Бранка Алексића).

спода нашега Исуса Христа" (**Римљанима посланица**) у „он закопча свој испоснички прсник" да би затим Августиновом „si enim fallor, sum" дао картезијански обрт погрешно га цитирајући као „fallor, ergo sum"; Бекет искривљује и детиње речи („Tolle, lege") да би од њих направио „he tolle'd and legge'd" („он је звонио и навукао пантофле") (стих 75).

Једини средњовековни мислилац, поред Августина, коме је Бекет био имало наклоњен је Гијом де Шампо, шалонски бискуп (1070-1120). Марфи је описан као „следбеник (од прилике до прилике)" Гијомовог „екстремног теофанизма" – он оклева „пред жртвама које су принете његовом малом али неутаживом апетиту" и чак у себи изриче молитву „нека се господ смилује овом делу себе који ћу сада сварити". Ово се, свакако, односи на бискупово учење које је Абелар немилосрдно назвао „пантеизмом" – учење које сматра да универзална суштина супстанције постоји читава у исти мах и да је идентична у свим својим модусима (касније је напустио ову теорију којом се, између осталог, тврдило и то да је Марфијев најмањи колачић део Бога).

Бруно је следећи филозоф који је привукао Бекетову пажњу; он се помиње у раном есеју о Џојсовом **Делу у настајању** (1929), где је, додуше, подређен Вику. Бруно је сматрао да су „појединачна својства у свом највишем степену исто што и њима супротна својства у најмањем". „Најмања топлота једнака је највећој хладноћи" (**Наше испитивање**); или, како каже Бекет у једном фрагменту (из колеџа) који је настао у исто време: „Најјача негација је најслабија афирмација". Паралела са Питагором и Хераклитом је очигледна и није могла промаћи младом Бекету. Бекет нам скреће пажњу и на Џојсову игру речи са „Браун и Нолан". Бруно је последњи на кога се упућује у песми „За даље упућивање" („For Future Reference") из 1930. године.

На Томаза Кампанелу, другог страдалника у рукама нетрпељиве цркве XVI века алудира се у **Марфију**: „Седећи на Кампанелином **Граду сунца**, Марфи рече да се морају венчати, милом или силом, пре него што Месец дође у опозицију." Ово свакако треба повезати са Кампанелиним описом регулисања људске репродукције у **Граду сунца**: службеници Љубави, просветљени својим астролошким истраживањима, одлучивали су у које ће време, и између којих особа, доћи до спаривања, како би се обезбедило здраво и јако потомство; изван њихових налога секс је био незаконит. Пошто је Марфијев апетит за телесне ствари далеко превазилазио соларијанску дозволу (два пута недељно), то можемо бити сигурни да је алузија иронична. Па ипак, Марфију и Соларијанцима је свакако заједничка вера у астрологију.

О Вику се нешто опширније говори у Бекетовом есеју „Наше испитивање" где Бекет преиспитује своја схватања о историји, језику, поезији и миту, и пореди их са Џојсовим. Према Бекету, текст је настао из његових разговора са Џојсом о италијанским темама; премда је Џојс пажљиво прочитао есеј, није у њему ништа изменио.

Док је интересовање за Вика било чисто интелектуалне природе и пролазно, о занимању за Декарта се то не би могло рећи – његов живот и његова мисао доминирали су Бекетовим делом од самог почетка. Рана песма „Whoroscope" (1930) је заснована на Декартовој биографији коју је у седамнаестом веку написао Баје[4]; Бекет нимало не одступа од Бајеовог животописа, књиге која је узбудљива попут романа. У четвртом стиху Бекет помиње слугу Жијоа, на кога је, према белешци, Декарт „пренео неке лакше проблеме из аналитичке геометрије"; Баје нам каже још и то да је филозоф, увек љубазан према слугама, научио Жијоа довољно да би се овај могао решити службе и издржавати као професор матема-

[4] Adrien Baillet, **La Vie de Monsieur Des-Cartes** (Париз, 1691). Скраћена верзија је објављена 1692, а прештампана 1946.

тике, који, природно, ревносно излаже и брани „нову филозофију". После Жијоа, Бекет преноси своју пажњу на Галилеја; белешка нас информише да је Декарт побркао астронома са његовим оцем музичарем. Бекет не додаје, као што то чини Баје, да је Декарт у почетку прихватио Галилејева открића, али када је чуо да астроному суди Инквизиција, био је довољно разборит да то не покаже; чак је повукао и свој **Traité du monde** у којем је изложио гледиште слично Галилејевом и уместо њега објавио оно што Бекет с правом назива „пробитачном софистеријом о кретању земље"; Бекетов стих „То није кретање, то је кретање" (that's not moving, that's moving) не односи се само на Галилејеве eppur si mouve (види **More Pricks**), већ и на Бајеа: „Il voulut... donner un tour nouveau à son explication du mouvement de la terre, et montrer comment, à la différence de Galilée, on peut nier ce mouvement: quoiqu'elle soit véritablement emportée" (92. стр.). Земљу носи материја која је окружује, каже Декарт; у том смислу Земља се сама не креће, те је Свето писмо у праву. Бекет ту ставља картезијански софизам: „Ми се крећемо... / као што се креће морнар по палуби или врећа кромпира"; сва разлика између гледишта које је привукло муње Инквизиције и Декартовог гледишта састоји се, према Бекету, у искошеним словима.

Бекет затим помиње Исака Бекмана из Дордрехта, Фаулхабера из Улма и Гасендија, све савременике с којима је Декарт имао научних контаката – како Баје истиче (25, 42, 85. стр.), не баш увек пријатељских – а после тога прелази на Декартове способности у решавању математичких проблема и у посматрању помоћу микроскопа. У 21. стиху филозофов старији брат, преварант, господин од Бретајера, назван је, нимало ласкаво, „разбијачем"; а затим сазнајемо о једној војничкој плати коју је Декарт чувао читавог живота као „сведочанство о својој служби". Баје говори и о чувеном случају са немачком

пећи и о Декартовим симпатијама за разроке људе, чему Бекет посвећује неколико стихова и белешку. После тога стижемо до алузије на Франсин, филозофову ванбрачну кћерку, која је, по свезнајућем биографу, зачета 15. октобра 1634. у Амстердаму, рођена у Девентеру 19. јула 1635. и умрла 7. септембра 1640, а не, како каже Бекет, у својој шестој години. Одавде Бекетово перо (и Декартове мисли) природно прелазе на Харвија, кога је, како је то Жилсон детаљно показао а Бекет кратко забележио, Декарт подржавао у питању циркулације крви, али се с њим разилазио у питању покрета самог срца[5]: „напрсли тучак" је псеудокартезијански опис Харвијевог органа. Прича о срцу Анрија IV такође је узета од Бајеа. „Ветар зла" (6. стих) односи се на први од три чувена Декартова сна у ноћи између 10. и 11. новембра 1619. у којем је Декарт осетио да га је понео снажан ветар; по његовом тумачењу био је то „дух" или „интелигенција" (*esprit*); према Бекету, ветар је одувао његово „очајање / у правцу изразитих облина једне / даме", то јест он се заветовао, а Баје каже да је тај завет и испунио, да ће отићи на ходочашће у цркву Наше Госпе у Лорету, у Италији. Бекет, изгледа, прихвата причу, коју су ревносно побијали Баје и други, да је на Декарта утицало розекруцијанство, а затим прелази на његову „еухаристичку софистерију", којом овај образлаже Арноу у **Résponses aux quatrièmes objections** своје уверење да порицање таквих „квалитета" као што су боја, мирис и укус не повлачи нужно порицање *accidents réels*; у сваком случају, Богу је могуће да замени, при непромењивим спољним *superficie*, првобитни хлеб телом свога сина. Ова тема је, свакако, у великој мери техничка, али чини се да Декарт, у ствари, није одговорио на „Антонијев" специфични приговор, ма како нам данас његов одговор изгледао оштроуман. С друге стране, када имамо пред очима изворни текст, није нам лако да схватимо како је Бекет могао

[5] E. Gilson, Etudes sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système cartésien (Париз, 1930); извор Декартове погрешке: „il conçoit le coeur comme une sorte de moteur à explosions".

да протумачи филозофове речи на следећи начин:

Тако ми Њега пијемо и једемо
разводњени бургундац и комадиће
бајатог хлеба
јер он може да поиграва
и близу и далеко од свог разиграног бића
тужно или живахно како већ путир или
плитица захтевају.

Вредна је пажње чињеница да је Бекет изгледа за вино одабрао „бургундац" (*Beaune*) зато што се један од филозофових пријатеља звао господин Де Бон (Monsieur de Beaune) (Баје).

После алузије на Френсиса Бекона и Платона („пећинске утваре", стих 145), и напада на „побожну плаву чарапу Шурман", коју Декарт вређа, прелазимо на св. Августина и Јоакима, Ренеовог оца, те најзад и на ранoранилицу Кристину, шведску краљицу, овде названу „Рава" (без сумње због њених љубави и њеног преобраћења које је изручило Стокхолм у руке паписта као Јерихон у Јошуине) и „трбосеком" по чувеном енглеском убици; јер по Бекетовом и Бајеовом тврђењу, она је била та која је натерала Декарта да устаје рано, што је било противно његовим навикама, и на тај начин је убрзала његову смрт од запаљења плућа. Руби Кон је показала да је Вел био лекар кога је Декарт у бунилу молио да му не пушта крв („épargnez le sang françois") упркос саветима пријатеља. Последња два стиха:

... подари ми мој други
недокучиви час без звезда

као да се односе на безвремени тренутак филозофовог откривења у немачкој пећи, које ће се у смрти поновити по други и последњи пут.

Можемо се запитати чиме је Декартов живот толико опчинио Бекета. Могле су га привући многе ствари: Декартове *grasses matinées*, тако налик онима којима се Бекет одавао кад год је могао; његов квијетизам и невољност да буде спаљен због гледишта којих се ипак доследно, премда кришом, држао; затим то што није марио за опсежно читање, баш као ни Марфи, што је више волео изгнанство и што је мрзео сређену егзистенцију. Ма шта били разлози, Бекет не само да се дивио животу овог мислиоца, већ је озбиљно читао његову филозофију, и трагови Декартовог утицаја могу се пронаћи у готово свим његовим делима, што су критичари врло рано уочили.

После *cogita*, једна од Декартових најдалекосежнијих иновација у филозофији било је његово радикално разликовање између духа и тела или, тачније, мисли и протежности. Један филозоф XX века назвао је овај широко прихваћени дуализам „Декартовим митом".[6] Без претеривања се може рећи да овај „мит" лежи у основи читавог Бекетовог дела. Дуалиста, наравно, има тешкоћа да објасни како људски дух и људско тело делују у таквој присној хармонији ако припадају суштински различитим категоријама супстанције. Декарту је то питање задало много муке пошто није желео да прихвати оказионалистичке парадоксе или престабилизовану хармонију коју су каснији мислиоци усвојили као излаз из картезијанског ћорсокака; а ипак је сматрао да је дуализам једино могуће учење о свету у целини. Говорећи уопштено, он је доспео до тог учења преко два различита, али комплементарна пута: 1) преко своје епистемологије у **Méditations** (ми свој дух сазнајемо непосредно и са извесношћу својим непогрешивим унутрашњим „оком", интроспекцијом; своја тела сазнајемо индиректно и непоуздано помоћу извођења које је потврђено нашим веровањем да нас Бог неће обманути у једној тако озбиљној ствари – али, док нас чак ни *malin génie* не би могао навести да посумњамо у постојање свог духа, то јест свог мисаоног бића, Бог је могао имати добре разлоге када нам је допустио да верујемо у фиктивно постојање сопственог тела; том аргументу је бискуп Беркли дао нови обрт); 2) преко своје психологије у **Passions de l'âme** (активна душа води тело које настањује и њиме управља најбоље што може помоћу своје суверене воље кроз једини телесни орган који нема пара, то јест кроз чувену мождану шишарку или епифизу; душа је слободна, њена природа није механичка, тело је механичко и спутано, подређено законима који владају физичким светом; стога душа мора да разуме и да поштује ове законе када има посла с телом, ако жели да обезбеди његову послушност, мада сама душа, наравно, није подређена овим законима). Премда су пре Декарта филозофи износили слична дуалистичка учења, на пример Платон (у **Федону**) и Плотин, никада пре то учење није исказано с таквом бескомпромисном логичком строгошћу. Требало је прећи само кратак корак од Декарта који је рекао „la distinction de l' âme et du corps se pense, au lieu que leur union se sent" (Жилсон) до Малбранша и Лајбница који су потпуно порекли њихову интеракцију. Као што је Жилсон показао, Декарт је идејама које су биле имплицитне у средњовековној схоластици просто придодао углед поткрепљеног мишљења помоћу своје методе и нове науке. Дуализам је одувек био, а то је и данас, једно од најпостојанијих човекових уверења.

[6] G. Ryle, **Појам духа** (Лондон, 1949). Одличан, премда не и сасвим убедљив покушај да се побије дуализам.

Наш непосредни циљ је, међутим, да откријемо колико је на Бекета утицало ово учење; одговор је: веома много. Главни јунак раног Бекетовог романа, Марфи, жуди да „живи у духу" далеко од ниских разбибрига света чула, међу којима, на његову несрећу, живи Селија, девојка коју воли. Његова превремена смрт ослобађа га нерешивог задатка да измири Селију са духовним блаженством. Ова комично-иронична ситуација постаје озбиљнија и трагичнија за друге јунаке, од Вота надаље. Вот осећа да се његово тело распада; и сви француски јунаци се налазе на подмаклом ступњу физичког разлагања, пате од приштева на глави (потомцима Белаквиног антракса који се помиње и у **Срећним данима**), болова у стопалима, укочености у ногама, ако уопште имају ноге. Ипак, они су картезијански људи, и да би некако надокнадили поломљене машине које су ко зна како стекли при рођењу, служе се кукама, штаповима (Малон) или бициклима (Мерсије и Камије, Молоа) и сличним нетелесним помагалима која их, такође, најчешће издају. Али, те несреће никада не заустављају њихов дух – он се и даље жустро креће – што јасно указује на њихово картезијанство. У бекетовском као и у картезијанском човеку тело је потпуно раздвојено од духа, и дух је слободан да се не осврће на несреће које сналазе тело; он то чини са спокојством некога ко се према таквим стварима односи као према збивањима на другој планети. Тако Малон с досадом и без нарочитог занимања изражава склоност којој, у ствари, не жели да удовољи: „Захтевао сам од својих ногу чак и од стопала да врше извесне покрете. Добро их познајем и осећам напор који улажу да би послушале. Живео сам с њима овај мали комадић времена, испуњен драмом, између примљене поруке и жалосног одговора."

Декартова филозофија је подстакла многа таква размишљања у Бекетовим делима, и његово име се често помиње. Читамо о „картезијанској земљиној лопти" у раном необјављеном рукопису „Dream of Fair to Middling Women"; она је у **Краповој последњој траци** постала „та стара балега"; Белаква у **More Pricks** види у мрачној шуми захваљујући својим „шишарчастим очима", Марфију Нири грубо каже да му је епифиза начисто ишчилела; а у есеју о Прусту Бекет говори о „прустовској **Расправи о методи**" и о картезијанском „усијаном орману библиотеке Германтових".

За Гелинкса (Geulincx), непросвећеног, несрећног Декартовог ученика који је умро млад, како сазнајемо у роману **Молоа**,

да протумачи филозофове речи на следећи начин:

Тако ми Њега пијемо и једемо
разводњени бургундац и комадиће
бајатог хлеба
јер он може да поиграва
и близу и далеко од свог разиграног бића
тужно или живахно како већ путир или
плитица захтевају.

Вредна је пажње чињеница да је Бекет изгледа за вино одабрао „бургундац“ (*Beaune*) зато што се један од филозофових пријатеља звао господин Де Бон (Monsieur de Beaune) (Баје).

После алузије на Френсиса Бекона и Платона („пећинске утваре“, стих 145), и напада на „побожну плаву чарапу Шурман“, коју Декарт вређа, прелазимо на св. Августина и Јоакима, Ренеовог оца, те најзад и на раноранилицу Кристину, шведску краљицу, овде названу „Рава“ (без сумње због њених љубави и њеног преобраћења које је изручило Стокхолм у руке паписта као Јерихон у Јошуине) и „трбосеком“ по чувеном енглеском убици; јер по Бекетовом и Бајеовом тврђењу, она је била та која је натерала Декарта да устаје рано, што је било противно његовим навикама, и на тај начин је убрзала његову смрт од запаљења плућа. Руби Кон је показала да је Вел био лекар кога је Декарт у бунилу молио да му не пушта крв („épargnez le sang françois“) упркос саветима пријатеља. Последња два стиха:

... подари ми мој други
недокучиви час без звезда

као да се односе на безвремени тренутак филозофовог откривења у немачкој пећи, које ће се у смрти поновити по други и последњи пут.

Можемо се запитати чиме је Декартов живот толико опчинио Бекета. Могле су га привући многе ствари: Декартове *grasses matinées*, тако налик онима којима се Бекет одавао кад год је могао; његов квијетизам и невољност да буде спаљен због гледишта којих се ипак доследно, премда кришом, држао; затим то што није марио за опсежно читање, баш као ни Марфи, што је више волео изгнанство и што је мрзео сређену егзистенцију. Ма шта били разлози, Бекет не само да се дивио животу овог мислиоца, већ је озбиљно читао његову филозофију, и трагови Декартовог утицаја могу се пронаћи у готово свим његовим делима, што су критичари врло рано уочили.

После *cogita*, једна од Декартових најдалекосежнијих иновација у филозофији било је његово радикално разликовање између духа и тела или, тачније, мисли и протежности. Један филозоф XX века назвао је овај широко прихваћени дуализам „Декартовим митом“.[6] Без претеривања се може рећи да овај „мит“ лежи у основи читавог Бекетовог дела. Дуалиста, наравно, има тешкоћа да објасни како људски дух и људско тело делују у таквој присној хармонији ако припадају суштински различитим категоријама супстанције. Декарту је то питање задало много муке пошто није желео да прихвати оказионалистичке парадоксе или престабилизовану хармонију коју су каснији мислиоци усвојили као излаз из картезијанског ћорсокака; а ипак је сматрао да је дуализам једино могуће учење о свету у целини. Говорећи уопштено, он је доспео до тог учења преко два различита, али комплементарна пута: 1) преко своје епистемологије у **Méditations** (ми свој дух сазнајемо непосредно и са извесношћу својим непогрешивим унутрашњим „оком“, интроспекцијом; своја тела сазнајемо индиректно и непоуздано помоћу извођења које је потврђено нашим веровањем да нас Бог неће обманути у једној тако озбиљној ствари – али, док нас чак ни *malin génie* не би могао навести да посумњамо у постојање свог духа, то јест свог мисаоног бића, Бог је могао имати добре разлоге када нам је допустио да верујемо у фиктив-

[6] G. Ryle, **Појам духа** (Лондон, 1949). Одличан, премда не и сасвим убедљив покушај да се побије дуализам.

но постојање сопственог тела; том аргументу је бискуп Беркли дао нови обрт); 2) преко своје психологије у **Passions de l'âme** (активна душа води тело које настањује и њиме управља најбоље што може помоћу своје суверене воље кроз једини телесни орган који нема пара, то јест кроз чувену мождану шишарку или епифизу; душа је слободна, њена природа није механичка, тело је механичко и спутано, подређено законима који владају физичким светом; стога душа мора да разуме и да поштује ове законе када има посла с телом, ако жели да обезбеди његову послушност, мада сама душа, наравно, није подређена овим законима). Премда су пре Декарта филозофи износили слична дуалистичка учења, на пример Платон (у **Федону**) и Плотин, никада пре то учење није исказано с таквом бескомпромисном логичком строгошћу. Требало је прећи само кратак корак од Декарта који је рекао „la distinction de l' âme et du corps se pense, au lieu que leur union se sent“ (Жилсон) до Малбранша и Лајбница који су потпуно порекли њихову интеракцију. Као што је Жилсон показао, Декарт је идејама које су биле имплицитне у средњовековној схоластици просто придодао углед поткрепљеног мишљења помоћу своје методе и нове науке. Дуализам је одувек био, а то је и данас, једно од најпостојанијих човекових уверења.

Наш непосредни циљ је, међутим, да откријемо колико је на Бекета утицало ово учење; одговор је: веома много. Главни јунак раног Бекетовог романа, Марфи, жуди да „живи у духу“ далеко од ниских разбибрига света чула, међу којима, на његову несрећу, живи Селија, девојка коју воли. Његова превремена смрт ослобађа га нерешивог задатка да измири Селију са духовним блаженством. Ова комично-иронична ситуација постаје озбиљнија и трагичнија за друге јунаке, од Вота надаље. Вот осећа да се његово тело распада; и сви француски јунаци се налазе на поодмаклом ступњу физичког разлагања, пате од приштева на глави (потомцима Белаквиног антракса који се помиње и у **Срећним данима**), болова у стопалима, укочености у ногама, ако уопште имају ноге. Ипак, они су картезијански људи, и да би некако надокнадили поломљене машине које су ко зна како стекли при рођењу, служе се кукама, штаповима (Малон) или бициклима (Мерсије и Камије, Молоа) и сличним нетелесним помагалима која их, такође, најчешће издају. Али, те несреће никада не заустављају њихов дух – он се и даље жустро креће – што јасно указује на њихово картезијанство. У бекетовском као и у картезијанском човеку тело је потпуно раздвојено од духа, и дух је слободан да се не осврће на несреће које сналазе тело; он то чини са спокојством некога ко се према таквим стварима односи као према збивањима на другој планети. Тако Малон с досадом и без нарочитог занимања изражава склоност којој, у ствари, не жели да удовољи: „Захтевао сам од својих ногу чак и од стопала да врше извесне покрете. Добро их познајем и осећам напор који улажу да би послушале. Живео сам с њима овај мали комадић времена, испуњен драмом, између примљене поруке и жалосног одговора.“

Декартова филозофија је подстакла многа таква размишљања у Бекетовим делима, и његово име се често помиње. Читамо о „картезијанској земљиној лопти“ у раном необјављеном рукопису „Dream of Fair to Middling Women“; она је у **Краповој последњој траци** постала „та стара балега“; Белаква у **More Pricks** види у мрачној шуми захваљујући својим „шишарчастим очима“, Марфију Нири грубо каже да му је епифиза начисто ишчилела; а у есеју о Прусту Бекет говори о „прустовској **Расправи о методи**“ и о картезијанском „усијаном орману библиотеке Германтових“.

За Гелинкса (Geulincx), непросвећеног, несрећног Декартовог ученика који је умро млад, како сазнајемо у роману **Молоа**,

7 Издање Ланд, у три тома (1891–93); о томе ме је љубазно обавестио библиотекар Колеџа Тринити.

Бекет осећа нарочите симпатије. Док је био у Даблину, читао је **Етику**, примерак из библиотеке Тринити,[7] и никада није заборавио стоички и узвишени систем белгијског филозофа изражен у живим сликама:

„А да покушам сада да вам кажем зашто сам подуго остао с Лус, не, не могу. То јест, ваљда бих могао ако бих се потрудио. Али, зашто бих? Да бих неоспорно утврдио да не могу друкчије? Јер то је закључак до којег бих дошао, неизбежно. Ја који сам волео слику старог Гелинкса, који је умро млад, који ме је оставио слободног, на црном Одисејевом чамцу, да пузим ка истоку, дуж палубе. То је велика мера слободе за њега који није био крчитељски дух“ (**Three novels**, p. 51). Иста ова слика поново се јавља у **Неименљивом**; ту се на њој даље гради; слика је преузета непосредно од Гелинкса, који упоређује човекову слободну вољу у детерминистичком свету у којем је све подређено нужности, са путником кога једрењак неодољиво носи ка истоку – али путник је слободан барем толико да дуж палубе иде ка западу:

„Navis ocissime vectorem abripiens versus occidentem, nihil impedit quominus ille in navi ipsa deambulet versus orientem; sic voluntas Dei omnia portans, omnia vehens fatali impetu, nihil obstat quominus nos, quantum est ex parte nostra, obluctemur voluntati ejus, liberâ et plenâ deliberatione“ (**Annotata ad Ethicam**, Land, III, стр. 167).

Запазићемо да је Бекет, у ствари, мало изменио Гелинксову слику; његов брод се креће на запад, а не на исток, и то није обичан једрењак већ Одисејев, који се запутио ка Херкуловим стубовима; а путник је роб на галији. Бекет је, у ствари, направио сопствену сложену слику тако што је удружио Гелинксову идеју са једном Дантеовом сликом:

ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno, e con quella

* Превео Миховил Комбол.

compagna/
picciola da la qual non fui diserto...

Io e' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dove Ercule segnò li suo' riguardi,
acciò che l'om più oltre non si metta...

(**Inf**. XXVI)*

већ се одлучих на пучину дати
тек с једним бродом, ја и дружба мала
што увијек бјеше спремна да ме прати...

Већ бјесмо стари и труд нас је схрво
ал стигосмо до онога тјеснаца,
гдје Херкул метну обиљежје прво,
да сваск се отуд даље ићи жаца...

(**Пакао**, XXVI)*

На другом месту Гелинкс приказује људску слободу сликом патуљка који покушава да дохвати тољагу у Херкуловим рукама; полубог може омогућити овом хтењу да пређе у дело на тај начин што ће драговољно испустити тољагу. Могуће је да је Бекет ово имао на уму када је писао епизоду о Морану и старцу са тешким штапом:

„Хоће ли вам сметати ако погледам ваш штап? Рекох. Испружих руку. Он се не покрену. Ставих руку на штап, тик испод његове. Осетио сам како му се прсти постепено опуштају. Сада сам ја био тај који је држао штап. Његова лакоћа ме је запрепастила. Ставио сам му га назад у руку“ (**Three Novels**, p. 147).

Као што је већ често напомињао, у **Марфију** Бекет наводи Гелинксову квијетистичку изреку: „Ubi nihil vales, ibi nihil velis“. Овим је филозоф хтео да каже да је у физичком свету човек потпуно немоћан, чак и у односу према оном што се догађа његовом властитом телу, а Марфи је то тако и разумео; јер Гелинкс је одбацио чак и Декартову повезаност преко епифизе, и учинио тело суштинским делом

спољног света и објектом тако туђим духу да само помоћу милостиве Божје наредбе ове две неусагласиве суштине, мисао и протежност, заједнички делују у савршеном складу. Одатле се може сагледати читав досег Малонове напомене „моје тело је оно што се, можда непромишљено, назива немоћним“; непромишљено, због тога што само Гелинкс и они који познају његово учење схватају да је и здраво тело потпуно немоћно. Човек господари једино својим одлукама и намерама, не и својим поступцима и њиховим последицама. На тај начин нас и врлина и обичан здрав разум наводе да своју вољу ускладимо са општим поретком који је нужан и божански; ако то не учинимо драговољно, учинићемо силом. Отуда Молоаова напомена да није могао друкчије да поступи. Гелинкс јасно повлачи разлику између истрајности и бандоглавости; када знамо да радимо против општег поретка треба да попустимо. Ова идеја лежи у основи Марфијевог држања: „Умрети борећи се – то је била савршена антитеза читавој његовој пракси, вери и намери“. Гелинкс сматра да никада не смемо да жалимо што смо се родили, јер је наше рођење нужан део склопа ствари; у овоме се Бекет не слаже с њим: „Не, не жалим ни због чега, једино жалим што сам се родио, увек сам држао да је умирање дуга заморна работа“ (**Из напуштеног дела**). А самоубиство, од којег бекетијанце обично одвраћа само слабост, Гелинкс никада не би одобрио. Међутим, неоспорно је да Бекет осећа огромну симпатију према овом племенитом филозофу који се слаже с њим у тако много тачака: у томе да је светски поредак изван наше контроле, да смо оптерећени телом које у сваком тренутку може да нас изда, да не знамо ништа о суштини ствари нити о пореклу света или сопственог духа – наше незнање повлачи нашу немоћ у свим стварима осим оних које се збивају унутар наших глава. Тада није никакво чудо што сви Бекетови јунаци живе чврсто за-

8 E. Terraillon, **Morale de G. dans ses rapports avec la philosophie de Descartes** (Париз, 1912). Изврстан увод на који сам се много ослањао.

зидани у својим духовима, све сами „отрцани солипсисти“ попут Марфија. Терајон[8] каже о Гелинксу: „Ce fut un humilié de la vie“. Које речи боље описују Бекетове јунаке?

Спиноза је много мање утицао на Бекета него Декарт и Гелинкс, али на њега нас ипак упућује једно место у **Марфију**. У наслову полуозбиљног, полуподругљивог шестог поглавља (где се чини покушај „да се оправда израз ‚Марфијев дух'“) налазимо латинску реченицу: „Amor intellectualis quo Marfi se ipsum amat“. Реченица има два извора; први, Гелинкс: „Philautia, fons et origo omnis peccati“; и други, Спиноза: „Deus se ipsum Amore intellectuali infinito amat... mentis Amor intellectualis erga Deum est ipse Dei Amor, quo Deus se ipsum amat“ (**Ethica**, V, prop. 35, 36).

Бекет се игра двама цитатима. Самољубље је извор свег зла; а ипак, Спинозин Бог, познајући себе као вечити извор сопствених бескрајних савршенстава, воли сам себе непорочном „интелектуалном“ љубављу. Повезујући на овај начин Марфија с Богом, Бекет вешто истиче попустљиво самозадовољство свога јунака... а можда и Бога.

У преосталом делу овог поглавља изложен је Марфијев картезијански дуализам („ударац ногом *in intellectu*, ...ударац *in re*...“), али не можемо да га ограничимо на Декарта; ове странице су разуздани *pot-pourri* многих метафизичких система. Руби Кон спада у малобројне критичаре који су у пуној мери схватили вредност њиховог снажног и мајсторског и необузданог хумора, заоденевног у погрешно примењену ерудицију. Исмејано је Лајбницово учење о монадама: „Марфијев дух је насликао себе као велику шупљу сферу, херметички затворену према спољашњем свету... није искључивала ништа што сама није садржала...“, као и Малбраншов оказионализам: „Марфи је са задовољством прихватио ово делимично слагање света свога духа са светом свога тела као нешто за шта треба захвали-

ти једном таквом процесу натприродне детерминисаности...“

Малбранш се помиње и у **Comment c'est**: „Rien à voir avec nous il a eu la même idée au même instant du malebranche en moins rose“; јер, по овом филозофу, Бог у сваком тренутку ствара све изнова, а у сваком датом трену поставио је све ствари на места на којима се управо налазе; кретање се, као на филму, може разложити на низ сличица или тренутака.

На Лајбницово учење о монадама чешће се алудира. Марфи се диви „беспрозорности“ ушушкане собице: „Монаде немају прозора кроз које би нешто у њих могло ући или из њих изаћи...“ (Лајбниц, **Монадологија**); а Марфи је налик на монаду: „...Природне промене монада долазе из извесног *унутрашњег принципа...*“ (Ibid.) Престабилизована хармонија је једна од Бекетових омиљених мета. Треба само помислити на необуздано пародирање добро уређеног света у трећем делу **Comment c'est**, што је директан напад на Лајбница, као и на духовитије исругивање у **Марфију** („Такси који је... по његовом чврстом уверењу откуцавао недокучиви ценовник још од вечности“), и у роману **Молоа** („Престабилизована хармонија, која производи тако слатку музику“) – Лајбниц говори и о accord parfait између свих супстанција. У Бекетовом преводу **Марфија** на француски помиње се кућа у којој је Лајбниц умро.

На Лока се, изгледа, циља у једном одломку романа **Малон умире** у којем папагај не може да одмакне даље од *nihil in intellectu*; Лок говори о папагају који је могао да говори о томе како је чувао пилиће.

На Берклија упућује Нири („дематеријализовати или сломити“); ту се изгледа појављује и игра с бискуповим занимањем за катран: „То Марфија није повукло у идеалистички катран“. У општијем смислу, деструктивна страна Берклијеве и Хјумове мисли лежи, наравно, у основи свеукупне епистемолошке стрепње **Вота**; ниједан од ова два филозофа не помињу се по имену, али је много вероватније да су они утицали на роман него Витгенштајн, с чијим се делима Бекет, по сопственом признању, сусрео тек у последњих неколико година. У ствари, тешко је прецизно пресудити о томе одакле је Бекет добио ове идеје. Наглашавање проблема именовања свакако указује на додир с логичким позитивизмом; али, све у свему, изгледа да је боље приписати ово интересовање општем утицају који је зрачио из скептичке традиције емпиризма и који је био појачан чињеницом да се аутор у то време свакодневно суочавао с лудилом и претераним страхом од окупације и светског рата, те да је био изразито подложан да ствари посматра као нереалне, на шта су Беркли и Хјум тако уверљиво упућивали.

Ма како било, једна ствар је извесна. Бекет је слободно прокрстарио кроз филозофске списе у којима је пронашао потврду и оправдање за метафизичке опсесије које се често јављају у његовим делима: јаз који се испречује између тела и духа и епистемолошка неизвесност. Његов геније је успео да преобрати ове спекулативне проблеме у уметност.

Превела са енглеског
Славица Милетић

■

Празан простор

Питер Брук



Самјуел Бекет је творац вероватно најснажнијих и најоригиналнијих дела нашег доба. Бекетови комади су симболи у правом смислу те речи. Лажни симбол је танак и слабашан. Прави симбол има тежину и чистоту. Када кажемо „симболично“, често под тим подразумевамо нешто туробно нејасно: прави симбол је специфичан, и то је онда једина форма у којој одређена истина налази своје место. Два човека који чекају испод закржљалог дрвета, човек који себе снима на траку, два човека који тумарају по кули, жена закопана у песак до појаса, родитељи у кантама за ђубре, три главе у урнама: ову су чисти плодови маште, свеже слике, јасно дефинисане и на позорници стоје у функцији објекта. То су театарска средства. Људи им се смеју, али она имају чврсто упориште: отпорна су на критику. Ако будемо очекивали да нам се каже шта значе, нећемо стићи никуда; па ипак, не можемо поређи да између сваког од нас и тих призора нека веза постоји. Ако ово прихватимо, симбол у нама отвара једно велико и зачуђујуће: О!

Због тога су Бекетови мрачни комади заправо светли; у њима је створени очајнички објекат заправо сведок окрутности жеље да се гледалац изложи истини. Бекет не изговара „не“ са уживањем; његово „не“ са муком се пробија кроз тежњу да се каже „да“ и зато је његово очајање негатив из кога се могу исцртати обриси онога што му је супротно.

Постоје два начина на која се говори о људском фактору: постоји процес инспирације – помоћу којег се оживљавају сви позитивни елементи живота – и процес непречишћених визија помоћу којих уметник преноси гледаоца на сва она места која су плод његове уобразиље. Први процес зависи од откривења; он се не може остварити само посвећеним жељама. Други процес зависи од чистоте, која се не сме замаглити посвећеним жељама.

У **Срећним данима** Бекет изражава управо ту дистинкцију. Оптимизам даме која је до појаса закопана у земљу не представља врлину – то је елемент који је чини слепом за ситуацију у којој се налази. У неколико ретких тренутака жена сагледава своје стање, али црне мисли врло брзо одагна својим добрим расположењем. Деловање Бекета на један део публике је потпуно исто као деловање ове ситуације на главни лик. Гледаоци се врпоље, мешкоље и зевају, излазе напоље или измишљају неке притужбе, што представља механизам одбране од неугодне истине. Тужно, али жеља да се буде оптимистичан, заједничка многим писцима, онемогућава их да пронађу наду. Када Бекета нападамо због песимизма и сами постајемо бекетовски ликови заробљени на сцени. Када, међутим, Бекетове ставове прихватимо онакве какви јесу, одједном се нешто мења. На крају крајева, постоји и једна потпуно другачија публика – бекетовска: она публика која, ма из које земље била, не поставља интелектуалне баријере, која не покушава пре-више да се бави поруком. Ова публика се смеје и виче – и на крају слави заједно са Бекетом; она одлази са његових комада, његових црних комада, ојачана и обогаћена, лаког срца, пуна снаге и ирационалне радости. Песништво, узвишеност, лепота, магија – одједном видимо како се ове сумњиве речи још једанпут враћају театру.

Превела са енглеског
Оливера Живковић

■

Стварајући Годоа

Жан Мартен



Почетком педесетих година, један мој пријатељ који је био талентован глумац, али је финансијски доста лоше стајао, постао је управник чувеног малог париског позоришта *La Gaîté-Montparnasse*. Позориште се звало *La Gaîté* (весеље), зато што су у њему приказивани водвиљи и представе из мјузик-хола, а *Montparnasse*, зато што се налазило на Монпарнасу (где је и дан-данас), а где другде него у улици *De la Gaîté*! Тај пријатељ био је Роже Блен. У то доба, у Француској је на снази био закон којим се странцима забрањивало да буду управници позоришта. Али, случај је хтео да је једна млада Гркиња са којом сам пре рата похађао часове глуме код Луја Жувеа, познавала такође и Блена, будући да су се кретали у истим интелектуалним круговима. Од своје породице – која је производила познате египатске цигарете марке Лоран – била је наследила приличну суму новца. Тако је и купила *La Gaîté Montparnasse*, па је, будући да сама није могла да постане управник, понудила Рожеу Блену да се прихвати те функције. И тако је Блен, као свој позоришни деби, режирао један Стриндбергов комад, **Аветињску сонату**. Он је глумио студента, Кристина Цингос, млада Гркиња и власница позоришта, била је мумифицирана бака у орману, а ја сам био слуга Јохансон. Комад није баш најбоље дочекан, мишљења у штампи била су подељена, а успех код публике никакав. Сећам се да је ишло чак дотле да су пролазници којима смо испред позоришта делили карте, бежали од нас, у уверењу да се ради о некој намешталјци! Па ипак, наставили смо са извођењима још неко време, упркос свему.

По завршетку једне од представа, једна жена закуцала је на врата ложе Рожеа Блена, доносећи му два рукописа. Написао их је њен муж. Објаснила је како је са њим присуствовала бројним извођењима наше представе и да им се јако допало оно што су видели. Додала је како већ месецима обилази позоришта по Паризу, покушавајући да нађе неког вољног да се заинтересује за непознатог писца који има да каже нешто своје. Авај! Ниједном од управника или вођа позоришних трупа са којима се сусрела текстови се нису свидели, а већина их није ни разумела. Можда их чак нису ни прочитали! С надом у срцу, оставила је два рукописа. Први од њих био је **Елеутерија**, други **Чекајући Годоа**, а писац се звао Самјуел Бекет. Неколико дана касније, веома узбуђени Блен, препричао ми је ову посету, рекао ми да је прочитао оба рукописа, да су оба изванредна, али да му се, лично, више свидео **Годо**. Тога пута, ништа више нисам дознао.

Односи између Блена, као уметничког директора, и Кристине Цингос, продуцента, почели су помало да се кваре, тако да је у пролеће '52. Блен одабрао друго позориште да би у њему поставио комад Артура Адамова, у којем сам такође имао улогу. Блен је настављао да тражи средства за финансирање **Годоа**, али без већег успеха. Писац ми је још увек био непознат. Од самог почетка, Блен је улоге Владимира и Естрагона доделио двојици глумаца које је добро познавао: Лисјену Ренбуру и Пјеру Латуру. Обојица су долазила из кабареа, из варијетеа. Али, сви покушаји које је Блен чинио у намери да неког управника заинтересује за свој пројекат показали су се узалудним. Да би му некако помогао, Жером Лендон, из издавачке куће *Minuit*, штампао је комад, а француски радио-програм емитовао је, ако не целину, онда барем поједине делове. Ствари су тако стајале у лето '52. Нешто пре тога, било је отворено једно ново позориште на Булевару Распај, мала сала која није имала довољно посетилаца, мада је приказивала изузетно квалитетне представе. Наравно, њихов материјални положај био је прилично лош. У јесен исте године, управник Жан-Мари Серо, начувши да Блен има нови комад са мало глумаца, само једним кулисама (и то каквим кулисама!), и дотацију Министарства културе, понудио му је своје позориште, *Le Théâtre de Babylone*.

Тако сам, вративши се у Париз после летовања проведеног у Финској, на Сен-Жермен-де-Преу сусрео Блена који ми је рекао да је започео са пробама чувеног комада који му се толико свидео, а што му га је оне вечери донела поклоница **Аветињске сонате**. Додао је како комад има једну улогу коју бих могао да играм, али, будући да му је изузетно стало да узме учешће у комаду, и поред тога што га сâм режира, одлучио је да, упркос пријатељству које према мени осећа, ту улогу додели себи. Додао је, такође, како нема при руци читав текст комада, већ само своју улогу, која се састоји од једне једине реплике. Одговорио сам му да потпуно схватам ситуацију, и да ми је унеколико жао, али да једна једина реплика у комаду, по свему судећи, не говори о некој значајној улози. Блен је тада извадио из џепа текст своје реплике и пружио ми две откуцане странице, из којих, након читања, нисам бог зна шта схватио, а затим смо причали о неким мање важним стварима. Месец дана касније, добио сам поруку од Блена да хитно дођем у *Théâtre de Babylone*. Ситуација је била следећа: као што сам вам већ рекао, улога Владимира била је поверена Лисјену Ренбуру, Естрагон је био Пјер Латур, Блен је био Лаки, а неки други глумац је играо Поца. Пробе су већ узнапредовале када је постало видљиво да се глумац који је играо Поца осећа нелагодно у својој улози. Комад му се није много допадао, а његова улога још мање, тако да није био у стању да је уверљиво одглуми, да се уживи у личност ауторитарног и свемоћног господара. На крају је дефинитивно одустао. Вратио је своју улогу и отишао.

Ситуација је била доста озбиљна пошто позориште није могло да одуговлачи са премијером; датуми су унапред уговорени, и глумци су зато били у мањој неприлици... Након интерног саветовања, одлучено је да се поступи на следећи начин: Блен, који је најдуже понављао сцене са Поцом – због тешкоћа које је имао тумач те улоге – скоро савршено је научио њен текст. Пошто се глумачка трупа налазила у изнудици због више-мање фиксних термина представе, није било времена за губљење. По свему судећи, Блен ће морати да преузме улогу Поца, а улогу Лакија препусти неком ко би могао брзо да је научи. Ето због чега су ме позвали. Тако сам се сусрео са Самом. Морало је бити око три часа по подне. Ушао сам у двориште зграде у Булевару Распај; при дну дворишта, са леве стране, налазило се позориште. Једна мала, сасвим нова сала, а на позорници, двојица глумаца. Блен, на ногама, у првом реду, а нешто даље, повучен и ћутљив, један мршав човек продорног погледа, са наочарима подигнутим на чело и неком књижицом у руци. Када сам ушао, био је заокупљен уношењем измена у штампани текст комада. Блен ме је упознао са ситуацијом. Представили су нас. Чини ми се да нисам премишљао ни десет секунди. Узео сам текст који су ми пружили (имам га још увек, то је драгоцен примерак), па сам се и сâм сместио у један угао сале. Истини за вољу, у том тренутку ништа нисам знао о Саму, нисам знао ниједан његов текст. Уосталом, мало људи га је тада читало. Али, за једног глумца, улога је улога! У Блена сам имао апсолутно поверење, тако да нисам оклевао ни часа. Знао сам да ћу играти у **Годоу**, чак и пре него што сам прочитао комад! Треба рећи како нисам имао прилике да због тога зажалим.

И тако су сви на својим местима, улоге су подељене... Ево како су се ствари одвијале до оне незаборавне вечери, јануара '53.

У то време, Сам се веома ретко мешао у начин извођења комада. Пуштао је Блена да ради свој посао, задовољавајући се да напомене шта му се баш много, или уопште не допада, што се није толико често дешавало. Треба рећи да је подела улога била маестрална. Премда су

тада још били недовољно познати у јавности, сваки од мојих другова – о себи немам права да говорим – савршено се уживео у свој лик. Најбољи је, ипак, био Лисјен Ренбур, омањи добричина чија се наивност јасно читала у ганутљивом погледу плавих очију, али само тренутак касније, тај изглед невинашцета био би доведен у питање неком препреденом злобом која би засијала у истом оку. Имао јеназалан и звонак глас, као и изузетно покретљиво тело, у контрасту са уморнијим телом Пјера Латура које је чврсто почивало на земљи.

Блен је имао доста муке да се уживи у лик Поца, којег је замислио као дебелу особу склону подригивању. Блен је био јако сићушан и префињен. Да би се начинио крупнијим, морао је да се испомаже лажним стомаком и различитим умецима под којима се осећао нелагодно. Осим тога, морао је да увежбава тоналитет гласа, јер је сматрао да глас дебеле особе не личи на глас мршаве. Тако би глас извлачио из дубине стомака, производећи у исти мах бучно крчање црева, што је од њега стварало заиста живописну личност. Додајмо још како је на глави носио лажну ћелу.

Костиме је осмислио Блен. Први од двојице клошара, Владимир, носио је врло стар црни реденгот, изношен и излизан, боје која прелази у зеленкасту, док је Естрагон носио подједнако старе панталоне од велура привезане једном узицом. Кошуља без оковратника за првог, пластрон од целулоида, без кошуље, за другог. И наравно, прастари полуцилиндри. Све то у црној боји која вуче на зеленкасто. За разлику од њих, Поцо је био прави земљопоседник, или, барем, онакав каквим га најчешће замишљамо: јахаће панталоне, камашне, пелерина, сиви полуцилиндар, бисер, монокл и лула. Лаки је носио панталоне од смокинга, поцепане и подсечене у висини листова, морнарску мајицу са плавим и белим пругама, и преко тога, црвено-златну ливреју француског лакеја. Поврх свега, једна невероватна перика са дугом белом косом, задигнутом нагоре и подвученом испод шешира. Све је то у великој мери подсећало на циркус. Тако је желео Блен, и тако је, уз Самову сагласност, комад био приказан у Паризу, почетком 1953.

Што се глуме тиче, ту није било неког великог посла. Ренбур се отпрве уживео у атмосферу комада и Сам је увек сматрао како је то била – барем када је реч о француским извођењима – најбоља интерпретација Владимира. Уколико је и било мањих проблема, до њих је дошло касније, када је понесен успехом представе, а у жељи да дâ више од себе, Ренбур почео да у глуму уноси емоције и патетику које су мењале карактер лика, што је Сам по сваку цену желео да избегне. Блен је увек веома добро играо Поца, али са извесном малодушношћу. Не заборавимо, ипак, како је првобитно желео да глуми Лакија. Осећао је како уживљавање у улогу надувеног и надменог Поца почиње да му ствара тешкоће у приватном животу, који му никада није био нарочито стабилан.

Што се тиче Лакија, ни Сам ни Роже Блен нису имали неку одређенију представу осим онога што је о том лику речено у комаду и описа који је тамо дат. Морао сам да сâм нешто смислим. Сам и Роже су ми рекли: „Предложи нешто, па ћемо видети да ли иде или не иде." Снебивао сам се. Лик се дуже време налази на сцени пре него што ће проговорити. Потребно је да се осећа његово присуство, а да се опет, будући да се око њега мало шта дешава, избегне везивање пажње гледалаца за њега. Узевши у обзир свој тадашњи физички изглед и, на први поглед, несувисли текст који лик изговара, желео сам да понудим нешто што би га логички оправдало. Затражио сам од једног пријатеља лекара да ми наведе неку болест која би могла да послужи као оправдање за поремећај говора и гестикулације, ако не и самог мисаоног процеса. Тако сам почео да изучавам симптоме Паркинсонове болести, и веома брзо сам изградио лик особе обузете живчаном дрхтавицом, која уз то има тешкоћа са изговарањем речи. У стварности се све то одвијало поступно, додавањем нових појединости сваког наредног дана, да би се на крају свело на ово: одржавао сам нестабилну равнотежу на левој нози, при чему би ми стопало и колено десне ноге били благо подигнути, а руке се тресле. Ову дрхтавицу сам, зависно од потребе партнера, више или мање наглашавао током свог присуства на сцени. Када би дошао тренутак да проговорим, испрва бих речи изговарао споро, раздвајајући слогове, а затим би ритам постајао све бржи и бржи, да би се окончао наступом праве махнитости. Сам и Роже нису имали замерки на овакав приступ, али нису били ни сасвим убеђени у његов учинак.

У позоришту смо имали чистачицу чији је муж радио у градској чистоћи. Он нам је набавио један реквизит за представу: кофер који Лаки носи, и за који се каже како је пун песка. Био је то неки изанђао, старински кофер – једном речју: савршен. Нашао га је празнећи канте за смеће. И он и његова жена били су прост свет, необично привржени једно другом, нимало интелектуални. Присуствовали су једној од последњих проба представе. Ствари су се добро одвијале све до уласка Лакија и Поца на сцену. Појава тог дрхтавог и блебетавог роба којег туку и понижавају, изазвала је код њих одбојност и живчану реакцију која се манифестовала гласним смехом и узвицима гађења... у тој мери да смо на тренутак морали да прекинемо пробу. Овај догађај је, међутим, уверио Сама и Блена да смо на правом путу и Сам ми је рекао да не мењам ништа у свом извођењу пошто је циљ постигнут. Наравно, касније сам донекле побољшао своју улогу – барем претпостављам – али је, када се све сабере, решење било нађено доста брзо.

Текст који смо изговарали на пробама био је нешто дужи од оног у каснијим представама. Сам је уносио неке измене, у просценијуму, током проба, па и накнадно. Када би сâм режирао представу, као што је био случај у Берлину, избацивао би или мењао редослед појединих епизода.

Сам је присуствовао свим пробама, све до самог краја; коначно, првих дана јануара 1953, завеса се подигла у представи која ће постати позоришни догађај светског значаја. Колико ми је познато, Сам никада у животу није присуствовао јавном извођењу неког свог комада. Он, дакле, није био са нама на премијери. Сузана Бекет се налазила сама у публици. За протеклих четрдесет година сусрео сам велики број особа које су ми се похвалиле како су те вечери од свег срца аплаудирале једном извођењу које ће ући у историју, и како су својим одушевљењем, заносом и наклоношћу допринеле промовисању једног новог писца. Укратко, сусрео сам можда хиљаду особа поносних на своје присуство премијери те вечери. Нажалост, мала сала *Théâtre de Babylone* није имала више од две стотине седишта!

Успех је био потпун – или готово потпун. У то доба је у листу *Le Figaro* писао један опак критичар. Мало шта му је било по вољи, хоћу рећи, мало шта од онога што се свиђало особама попут нас. Већ колико сутрадан, прочуло се за догађај који се одиграо на левој обали Париза. Позориште је првих дана било под правом опсадом. Али онај прави успех, успех једне идеје, уследио је знатно касније. Пошто се изређала група познавалаца Бекета (у то време не особито бројних), оних ретких особа које су цениле Бленов рад, као и љубитеља експеримента у театру – сала није била испуњена баш сваке вечери. Понекад смо играли пред публиком која није знала како би требало да реагује. А онда је, наједном, снобизам однео превагу. Хоћу да кажем како је у бољим четвртима, свуда где се чита до-

бра штампа и формира помодно мишљење, сав тај диван свет из чиста мира одлучио како се **Годо** неизоставно *мора* видети. Тада је позориште бивало испуњено сваке вечери, испуњено публиком која није баш најбоље знала шта је управо видела, нити јој је било најјасније како би то требало да схвати, али је знала да треба причати о **Годоу.** Колико смо само пута чули она тумачења – „Годо?", ама, то је „*God*", како вам није јасно! Разговори су добро напредовали. Сам би се лепо забављао када смо му преносили њихов садржај.

Тада је становао у *Rue des Favorites*, у петнаестом арондисману, у близини мога стана, тако да бисмо се ноћу, после представе, често пешице враћали кући. За тих сат времена хода никада нисмо причали о **Годоу**. Говорио ми је о Џојсу, Џојсовој породици, објашњавао ми **Finnegans Wake**. Био сам незасит када се радило о детаљима. Сликарство је такође била незаобилазна тема наших разговора; упознао ме је са Брам ван Велдеом и Хенријем Хајденом, једним старим пољским сликаром којег је много волео и са којим се сусрео за време рата, у Воклизу, где су се обојица скривали. Део успомена на те дане нашао је своје место у **Годоу**. Име Русијон, окераста боја земље, поднебље, пут и дрво из **Годоа** имају у себи нешто од тог ратног периода, краја рата проведеног у Јужној Француској.

Ето како сам упознао Са̂ма. Са **Годоом** смо гостовали скоро свуда по Европи. Једно време смо се чак бавили мишљу да направимо филм, али идеју нисмо спровели у дело. Сам, Сузана и ја постали смо добри пријатељи. Проводили бисмо дуге вечери правећи укрштене речи, уз неку скромну закуску. Сузана никада није пила ништа осим воде. Упознао сам Бекетовог брата који је дошао у Париз да би видео комад. Сам и његов брат били су изузетно везани један за другог. Упознао сам, такође, Тома МекГривија, који ми је причао о Јејтсу. Са Бленом, Самом и Сузаном провео сам лето на југословенској обали, негде између Фиуме и Ријеке[1], да бисмо искористили Самов ауторски хонорар који није имао права да изнесе ван земље.

Али, дошло је и време **Краја партије**. Ту се није баш све одвијало онако добро као са **Годоом**. Комад је такође био написан на француском језику и посвећен је Рожеу Блену који је требало да глуми Хама, док сам ја био Клов. Пре свега, нисмо успевали да нађемо позориште. Управници, којима увек недостаје новца, а понекад и ентузијазма, бојали су се да се чудо са **Годоом** неће поновити. Једном, још и некако. Али, два пута заредом!

Ипак смо отпочели са пробама код Блена, свакога дана, под будним Самовим погледом. Увежбавали смо дугу, дугу сцену између Хама и Клова, запостављајући родитеље – Нега и Нелу – у кантама за смеће, јер њихове улоге још нису биле никоме додељене. Сам је тада већ имао јаснију представу о томе како би требало играти његове комаде. У време **Годоа**, по први пут се сусрео са глумцима и сматрао је да нема права да се меша у њихов приступ тексту. Сада је већ био сигурнији у себе, научио је одређене ствари, од којих су му се неке свиђале, а неке не. А онда, чини ми се да је почињао да се бави мишљу да са̂м режира своје комаде – што ће касније учинити у више наврата, једном и са мном у главној улози, када буде режирао **Крапову последњу траку**. **Крај партије** почиње монологом Клова који каже: „Свршено је, свршено, биће свршено..." Сам је веома инсистирао на томе да развлачим речи, да их отегнем кроз издах, како би се у њима боље осетио умор и клонулост. „Свршено је, свршено, биће свршено..." Нисам успевао да то изведем онако како је он желео. Тако је ишло све до дана када сам коначно схватио шта хоће, јер је са̂м изговорио речи на начин који је тражио од мене: *„Finish... That's finished..."* Изговорио је то на енглеском. Блен и ја, независно један од другог, схватили смо да је у томе проблем. Речи се не могу изговарати на исти начин у два различита језика. Оно што је у датом случају било могуће у енглеском: нагласити последњи део речи *finished*, неупоредиво је теже у француском, са речју *fini*... Тиме се добија један афектиран, неприродан изговор. Имали смо доста муке да Самове жеље усагласимо са стварношћу како смо је ми видели.

А затим, требало је наћи неко позориште, почети са пробама на правој позорници. На крају смо заглавили у *Théâtre de l'Œuvre*, које нам је изнајмило не праву салу, већ бар-просторију за пушаче у сутерену зграде. Улоге су биле подељене: Цингос, бивша власница *Gaîté-Montparnasse*, глумила је Нели у својој канти за смеће, а Жорж Аде је глумио Нега, у другој.

Тада нам је Џорџ Девин, управник позоришта *Royal Court* у Лондону, дознавши за тешкоће у којима се налазимо, понудио своје позориште да у њему играмо комад на француском. Отишли смо у Лондон са Самом и убрзали ритам рада да бисмо били спремни за уговорени датум. По свему судећи, ствари су се одвијале пребрзо, и недостајало нам је још петнаест дана проба. То смо веома добро схватили – ако ни по чему другом, онда по квалитету последњих представа које смо одиграли, у односу на квалитет премијере. Ипак је то остала једна лепа успомена. Вратили смо се у Париз, а студио на Јелисејским пољима понудио нам је своје гостопримство. Међутим, управник позоришта *L'Œuvre*, који нас раније није хтео, сада је такође потраживао комад, тако да смо били принуђени да му препустимо део права на одређен број представа. Блен и ја били смо веома срећни што поново радимо заједно. Услед миметизма, односи међу нама почињали су да личе на однос између Хама и Клова, што је понекад знало да буде доста комично.

Крај партије је изванредан комад. Према **Годоу** осећам посебну болећивост јер је то комад захваљујући којем сам упознао Сама, један део мене самог, делић Самове славе за који могу да кажем како сам му допринео својим скромним учешћем. Али, ако би заиста требало да се одлучим, предност бих дао **Крају партије**.

Покушао сам да вам причам о Саму каквог сам га знао. Оно што се после тога десило свима је познато. Као добитник Нобелове награде, Сам је постао славан и признат у читавом свету. Моји односи са њим нису се никада променили, али су одвећ лични и пријатељски да би били од интереса за маког другог изузев за мене самог. Наравно, Сам и ја смо наставили да сарађујемо. Глумио сам у **Краповој последњој траци**, али нисам учествовао у њеном стварању. Било је пуно радио емисија, интервјуа, свега тога, и сада ми је необично да говорим о некоме ко ми је био толико близак, а сада више није овде.

Зато бих, пре него што завршимо, ако допустите, желео да још једном, помињући њихова имена, одам почаст свима онима који су већ отишли и оставили ме овде самог да о њима говорим: Блену, Ренбуру, Латуру.

Још једно, сасвим кратко присећање. Пред крај живота, Сам није становао у својој кући. Његова жена, Сузана, већ је била умрла. Отишао сам да га посетим, и да бих га обрадовао, понео сам са собом једну флашу *Powersa*. Када сам стигао у уговорено време, он ме је сачекао на ногама, беспрекорно одевен, блиставог погледа, помало разнежен. Заборавио сам да вам кажем како Сам за мене није био само књижевник, драмски писац, добитник Нобелове награде. Био је то неко ко је умео да буде весео, непредвидив, смешан, неко са ким сам се добро забављао, ма колико парадоксално то могло да звучи. Дакле, Сам ме је чекао, мене и моју флашу *Powersa*, а на свом малом столу већ је поставио две чашице и флашу *Powersa*. Смејали смо се, испили своје пиће, рекли оно што смо имали да ка-

[1] Очигледна грешка. Ради се о летовању у Ловрану. Видети: *Бекет пријатељ* Р. Константиновића, стр.34. (*Прим.прев.*)

жемо. Поставио ми је неко питање на које нисам могао одмах да одговорим. Зато сам му донео писмени одговор неколико дана касније. Газдарица ми је рекла: „Однесите му сами, г. Бекет је код куће." Знајући да не воли да га узнемиравају без најаве, одбио сам, рекавши: „Не, ви ћете му предати." Тако се нисмо опростили.

Превео са француског
Миодраг Марковић

■

Позориште калуђера-војника

Етјен Бијери



Етјен Бијери, глумац и режисер, недавно је играо у својој поставци **Крапове последње траке**, у позоришту *Poche-Montparnasse*, којим управља заједно са Ренеом Делмасом. Али, његово дружење са Бекетом не датира од последњих неколико месеци. Својевремено је требало да режира **Чекајући Годоа**. „Ништа нисам схватио када ме је Роже Блен натерао да прочитам текст комада, напоменувши ми при том: ово није вестерн", признаје он данас. Искупио се играјући у реприза **Годоа**, коју су Блен и Бекет поставили у Одеону, 1961. Пре петнаест година, Бијери је по први пут играо **Крапову последњу траку** у свом позоришту, а у режији Мишела Дибоа. Овог лета је зажелео да поново глуми у истом комаду који би сам режирао, примењујући искуства која је стекао у раду са Бекетом.

Роже Блен је хтео да на тој првој реприза **Годоа** играм Поца. Ја сам, међутим, желео да играм Естрагона, и Роже се с тим сложио. Имао сам велику срећу да читавих месец дана радим са Бекетом, пошто је Роже Блен у исто време постављао на сцену Женеове **Црнце** у Лондону. Бекет га је замењивао. Мој партнер у улози Лакија, Лисјен Ренбур, такође се није појављивао баш на свакој проби. Снимао је неки филм са Фернанделом, па је његову улогу преузимао Жан-Мари Серо.

Оно што ме је код Бекета фасцинирало била је његова страст за истином, за стварношћу, а то се могло осетити по пажњи коју је поклањао Естрагоновим ногама, на пример, по ономе што говори о ципелама. У *Одеону,* просценијум је био померен унапред за четири метра, а на позорници се налазило само једно дрво, које је нацртао и израдио Ђакомети (дрво које никада после нисмо нашли; шта ли се с њим десило?). С времена на време требало је сести. Али, како? Није долазило у обзир да се на сцену постави нека клупа. Једног дана, нашао сам и довукао комад ивичњака са улице. Бекет је

био одушевљен! Тај комад ивичњака користили смо за седење. Бекет је волео аутентичне ствари. Није то био реализам Антоановог типа, већ нека њему својствена врста реализма. Захтевао је од нас да једемо шаргарепе на сцени. Када би био задовољан, појавиле би му се ситне боре у угловима орловских очију. Био је то, такође, знак веселости. Са Бленом је делио тај осећај за хумор. „Годо! Види се да си читао Балзаковог **Мутиводу**, који се зове Годо", рекао му је Блен. „Не, Годо је цокула" (*godillot*), одговорио је Бекет.

Још га видим како, уочи представе **Годоа**, са Ђакометијем обрће лишће на дрвету. Били су прави кловнови! Бекет је остављао снажан утисак на мене, и једва бих смогао довољно храбрости да му се обратим. Давао је веома оскудна упутства за рад. Мало-помало, научили смо да комуницирамо. Страшно је ценио индивидуалну слободу. Попут Блена, никада не би спутавао глумца. Било је неког магнетизма у његовој личности, осећао се тај ирски карактер. Често је говорио о Сингу, чије је **Божанско врело** намеравао да адаптира за сцену.

После више година, играо сам у **Краповој последњој траци** коју је режирао Мишел Дибоа. Отишли смо да посетимо Бекета. Поменуо сам му алкохол који Крап неупадљиво пијуцка током представе. „Можеш то да урадиш шале ради", рекао ми је. И додао је: „Смеш да пијеш на сцени" – али смо, на крају, ту склоност ка пићу само наговестили једним запушачем и сифоном соде. Питао сам га да ли ће доћи на пробе. Одговорио ми је, са оним ирским нагласком који је подсећао на кловна Грока: „Свакако ћу преслушати траку".

Касније сам дошао по њега и пребацио га колима до позоришта *Poche*. Пустили смо му траку коју сам снимио, онај аудио дневник што га Крап преслушава са временске дистанце од тридесет година. Пошто ју је саслушао, неко време је ћутао, затим ме је погледао и рекао: „То боли".

По мени, Крап је сâм Бекет. Био је изузетно леп човек, а у **Краповој последњој траци** представио је себе као последњег бедника! У одвратном прслуку, са дебелим ланцем за сат. Комад се састоји од неких јадних успомена, прича о љубакању... Али, нема ничег лепшег од текста о смрти његове мајке. Како то одглумити, у каквом амбијенту? За нову репризу, одабрао сам другу салу позоришта *Poche*, ону при самом дну зграде, јер је Крапова јазбина у ствари затвор. Сасвим случајно, искористио сам једну наслоњачу која је необично подсећала на Хамову, из **Краја партије** коју је Блен режирао у позоришту *347*. Пошто сам асистирао Блену на почетку каријере, не успевам да га одвојим од Бекета. Један део декора нехотично сам преузео од њега.

Што се глуме тиче, она се своди на интерпретацију једне партитуре. Представа је веома једноставна у гестуалном погледу. **Срећни дани** се не могу играти другачије него што их је одиграла Мадлен Рено. Бекет даје сва упутства у дидаскалијама. У **Краповој последњој траци**, он назначује како Крап једе банану, пребира по кључевима... Све то захтева самурајску дисциплину. То је позориште калуђера-војника. Једном сам видео глумца како плаче играјући Клова у **Крају партије**. Не. Не сме се служити емоцијама. Глумац у таквим комадима не сме да има емотиван приступ. Ја се уздржавам како се ни у једном тренутку не би помислило да плачем.

Превео са француског
Миодраг Марковић

■

Самјуел Бекет као режисер

или рад на „Краповој последњој траци" са писцем комада

Пјер Шабер



Има већ неколико година како је Бекет почео да режира сопствене комаде: у Берлину, где на сцену поставља заредом **Крај партије**, **Крапову последњу траку**, **Срећне дане**, **Чекајући Годоа** (1975), и у Паризу, где у два наврата режира **Крапову последњу траку**, други пут заједно са својим последњим позоришним текстом, **Не ја**[1].

Овај чланак преноси нека лична искуства из рада са Бекетом током постављања на сцену **Крапове последње траке** и даје увид у његов приступ сценском извођењу сопствених текстова.

Бекет је, међутим, био режисер и пре него што је на себе преузео вођење проба и рад са глумцима. У том погледу, он представља јединствен – гранични – пример у историји позоришта. Режијски поступак увек је уписан у текст његових комада[2] који се одликују посебним театарским *рукописом*, где говор није одвојен од простора и конкретног сценског језика – и где се говор никад не доживљава независно од гестова, кретања, једног места, физичког положаја и држања тела.

На исти начин би требало схватити непокретност тела и привидно осиромашење сцене: као ригорозно овладавање позоришним простором у којем се до крајњих граница домишља и преиспитује реч у свом односу према гесту, реченица у односу на кретање, говор у односу на тело, рукопис у односу на режију.

Из свега тога происходи један изузетно строг мизансцен који би требало читати и следити као неку партитуру, у исти мах аудитивну и визуелну, текстуалну и просторну. „Поставка" настаје у оствареном помаку између говора и простора, и више не представља чин који је изведен из рукописа – онај чин превођења, објашњавања и деривације о којем је говорио Арто.

Бекет, као писац и режисер, у суштини је иста особа. Прихватајући се режије сопствених комада, он наставља свој рад на писању, продужава га, изоштрава, чини да се овај у потпуности реализује, савладавањем несигурности и отпора – оних ограничења каква намеће глумачко извођење. Његова позоришна поетика, одувек присутна у текстовима, сада нам се указује у свем свом савршенству.

КРАПОВА ПОСЛЕДЊА ТРАКА: РИТУАЛ СЛУШАЊА И СНИМАЊА

Читав комад је приказ ритуала који Крап, као једина личност у представи, обавља већ четрдесет и пет година. За сваки свој рођендан, Крап се облачи и излази да би овај догађај прославио у крчми, враћа се у своју јазбину и снима важније догађаје из протекле године – пошто је преслушао траку из неке од претходних година.

На свој шездесет девети рођендан, он преслушава траку која је снимљена пре тридесет година. Радња представе своди се на понављање овог ритуала, с том разликом што се овог пута ради (или ће се радити) о *последњој траци*. Током снимања, увидевши да више „нема шта да каже", Крап ће истргнути котур са траком, бацити га, и поново пустити крај траке коју је раније преслушавао, из доба када је имао тридесет девет година – његово „збогом љубави", током једног идиличног излета чамцем:

„Рекао сам поново да ми се ствар чини безнадежном и да нема смисла настављати, а она се с тим сложила, не отварајући очи. (*Пауза*) Тражио сам од ње да ме погледа, и после неколико тренутака – (*Пауза*) – после неколико тренутака, учинила је то, али кроз уске пукотине између очних капака, због сунца. Надвио сам се над њу да бих је прекрио својом сенком и очи су се отвориле. (*Пауза*) Пустиле су ме да уђем. (*Пауза*) Клизили смо кроз трске и чамац се у њима заглавио. Како су се само повијале, уз уздахе, испред прамца! (*Пауза*) Привукао сам јој се, положивши главу између њених груди, са руком на њој. Остали смо да лежимо тако, не мичући се. Али, испод нас, све се њихало, па је њихало и нас, нежно, одозго надоле, и с једне стране на другу."

Последња трака: она коју снима на свој шездесет девети рођендан? Или, пак, она коју је снимио на тридесет девети, оне пресудне године, године доношења крупне одлуке којом се Крап одриче љубави да би се посветио своме делу, чији неуспех данас констатује? „Седамнаест продатих примерака, од чега једанаест по великопродајној цени, путујућим библиотекама у прекоморским земљама."

„Али", каже Бекет, смејући се, „бавио сам се мишљу да напишем комад у којем би заплет био измењен: г-ђа Крап, девојка из чамца, мотала би се и даље око њега, а његов неуспех и усамљеност остали би исти" – што довољно показује колико је мало важности придавао дословном сижеу приче[3].

Глас, Двојник

Слично другим Бекетовим комадима – сетимо се Вини, укопане у песку своје пустиње, на пример – **Крапова последња трака** нам испрва стиже посредством слике: фиксне слике, још непокретније него иначе, слике старог Крапа који се грчевито држи за магнетофон, напето ослушкујући сопствени глас. Слика малчице нестварна, одвојена од простора и времена, која од почетка уводи у игру сценски улог представе где се све заснива на том односу, том осциловању између једног непостојаног гласа што допире са магнетофона, удаљеног и ексхумираног гласа, и особе која га непосредно прима.

Суочавање једног човека са својом прошлошћу у **Краповој последњој траци** поприма вид игре између Крапа и његовог гласа, Крапа и његове сенке, његовог двојника: љубав, идентификација, мржња, неприхватање, и читав преостали спектар душевних стања, од препознавања до немогућности да се препозна.

Овај расцеп између тела и гласа (говора) постаје драмски принцип, бинарни принцип који стоји у позадини напетости, сукоба и суочавања. Та сценска игра двојника и сама преузима форму поетске антитезе између црног и белог, светлости и мрака – која се непрестано провлачи кроз текст и бива опредмећена у сваком визуелном аспекту представе – да би се, сценским језиком речено, повезала са читавим низом антиномијских парова (непомичност/кретање, ћутање/говор, итд.).

На исти начин, ово раздвајање (говора/тела, гласа/глуме) одразиће се и на режијски поступак, који ће бити реализован наизменичним смењивањем записа на траци[4] и рада на глуми, у дословном значењу речи – што ће нам дозволити да, не излажући се ризику превелике арбитрарности, одвојено размотримо рад на тексту и гласу, од оног на глуми, простору и телу.

РАД НА ТЕКСТУ И ГЛАСУ

Музичка структура

Рукопис и структура текста имају савршену музичку форму; они почивају на читавом сплету понављања, одзива, смењивања, супротстављања и премештања. Ова музичка форма се може сагледавати на више равни: на равни самог текста, посматраног као партитура по себи; на равни смењивања два гласа; и на равни односа између снимљеног гласа и глуме – при чему тај скуп односа сачињава целокупну партитуру мизансцена.

Два гласа

Комад се заснива на сучељавању и смењивању два, музички гледано, различита гласа – младог и старог Крапа.

Пошто се већи део комада састоји од преслушавања гласа (А), за којим следи

---

[1] **Крапову последњу траку** са Пјером Шабером, **Не ја** са Мадлен Рено; у *Théâtre d'Orsay*, априла 1975. У првој Бекетовој поставци **Крапове последње траке** играо је Жан Мартен.

[2] Са изузетком првог дела, **Чекајући Годоа**, које је „написано у тмини".

[3] Овај бег ван живота, ван времена (Крап, заточеник у својој јазбини. „Јазбина" */turne/*: кула, затвор), указује нам на једно од могућих читања рукописа, Крапово заточеништво, његово лудило – онако како то чини Роб-Грије поводом Жоа Бускеа.

[4] Режијски поступак – имајући у виду да је за овакву врсту рада неопходна снимљена трака, већ на самом почетку се прави један привремени снимак, док ће коначни снимак, који ће бити коришћен на представи, бити начињен тек уочи самог извођења, после бројних проверавања и исправки.

снимање гласа (Б), писац се постарао да назначи следећу схему: б-А-(б)-А-Б-а[5].

На самом почетку, Крапов глас се чује како *чита* из једног *деловодника* („књиге") списак тема које садржи поједина ролна, дат у краткој и елиптичној форми („Мама... умрла... коначно", „Значајна равнодневица", „Збогом љубави": списак који се односи на три приче са ролне). Ово читање представља *музичку најаву* тема које ће накнадно бити преузете и развијене на траци што ће је Крап – и гледаоци – слушати.

Глас старог Крапа се накратко поново јавља током *читања* дефиниције једне заборављене речи у *речнику* (поновљен тон читања и понављање предмета-књиге).

Коначно, док нам три приче са снимљене траке стижу само у виду одломака (мартовска ноћ током које доноси одлуку, и чији опис прескаче, три пута премотавајући траку), прича о девојци бива два пута поновљена пре Краповог снимања (глас старог Крапа) да би се по прекиду снимања поновила и трећи пут – при чему прича сваки пут отпочиње на другом месту.

Први рад са Бекетом састојао се у проналажењу музичке разлике између два гласа – проблем је ту представљао први *или* други глас, зависно од старости глумца који игра ову улогу.

У нашем случају, требало је наћи глас старог Крапа, а да се при том не упадне у класичну замку коришћења старачког гласа. После више покушаја, одлучили смо се за једноставно решење: напукли глас, постигнут напрезањем грла, праћен тегобним и наглашеним изговором речи (грлени глас, лабијални изговор), који се разликује од снажног, музикалног и звонког гласа младог Крапа. Али, премда се продорност гласа мења и ритам реченице бива успорен, интонација остаје иста, а нарочито у појединим изразима који су за Крапа карактеристични. Бекет је на томе јако инсистирао: открити посебан начин изговора одређених речи, коришћења одређених израза који би се понављали из снимка у снимак.

Није ли један од најпровокативнијих аспеката ове улоге почивао управо на односу између два гласа, различита и слична, „ни сасвим иста, ни сасвим другачија", при чему оно што је исто звучи онеобично?

Удаљени глас сна и сећања

Глас би требало да одмах *плени* неком страношћу и удаљеношћу, присутношћу и топлином које су саткане од одсуства и поништавања. То је глас који приморава на слушање, а да при том не мора да се подиже – глас који допире с оне стране, који привлачи, увлачи и одвлачи Крапа у неки други свет, глас који сања и плута ношен струјама[6]:

> „А њен глас, озбиљан и тих, док се губи, сећа на глас драги оних којих нема."[7]

Основни драмски квалитет овог гласа морао би да почива на недостижности: на удаљености у времену – размаку од тридесет година – коју је требало транспоновати у својство гласа, његову јачину, опсег и изговор речи[8].

Квалитет удаљености – патина времена – преузимање и наглашавање удаљености својствене оном који говори: Крап који снима, Крап смештен у сећања, повратак, затим поглед уназад, размишљање – преживање – бескрајно преживање прошлости, времена заувек прошлог.

Крап се „осврће на протеклу годину" – то је предмет његовог снимања – али, пре тога, веран свом ритуалу, он преслушава „једну стару годину": још дубље урањавање у време, бесконачан повратак (Крап који слуша Крапа од пре тридесет година, а који је управо слушао Крапа од пре... итд.), утапање у прошлост, у друге, у пређашњи живот.

Па ипак! Двострука дистанца, двоструки поглед: уназад и унапред:

„Када се осврнем на протеклу годину, онако како ћу је, надам се, једном гледати својим старачким очима..."

Онај који говори, онај који слуша, у истоветној ситуацији, у размаку од тридесет година: сам у својој јазбини, једне вечери, касно у зиму, у потпуној тишини – каквој тишини?

„Невероватна тишина вечерас, напрежем слух али не чујем ни шума. Стара госпођица МекГлоум[9] увек пева у ово доба. Али не вечерас" (*Глас са траке*).

„Прошла је поноћ. Никад нисам чуо сличну тишину. Земља би могла бити ненастањена" (*Крај снимљеног гласа*).

Дијалог кроз време, са оностраним. Двоструко кретање гласа и текста: из прошлости у будућност, од назад унапред, из старости у детињство, из смрти у рађање – *прославити рођендан* – од изворишта ка одредишту, или обратно:

„А то семе, да видимо, питам се на шта тиме мислим, мислим... (*Оклева*) ... претпостављам да мислим на оне ствари које ће још имати смисла када се сав прах – када се сав *мој* прах слегне. Затварам очи и покушавам да их замислим."

Назнаке за својства гласа, његов тоналитет: удаљавање сећања, погледа; тишина: тишина ноћи, сећања – поништавање. Глас смештен у тишину, одсуство, видуитет.[10]

Удовички глас.

Рад на тексту

Када је једном пронађена *звучност* тог гласа, преостаје да се одгонетне текст, онако како је написан: партитура са свим својим варијацијама, преливима, понављањима, одзивима, прекинутим ритмовима, итд.

По себи се разуме да овде не можемо да у детаље описујемо бесконачан рад на интонацији, модулацији, наглашавању речи, ћутању или паузама, отезању слогова, итд. Тај бесконачан рад се наставља у свакој новој представи. Али, тај рад је нужан ако у исти мах желимо да избегнемо тиранију разума и прихватање једног готовог ритмичког обрасца, ако желимо да поштујемо аутентичност говора, звучни материјал и његово значење, чији је однос овде дат у форми вртешке.

Требало би нагласити изванредну педантност коју је Бекет улагао у овај посао, његово неуморно трагање за одређеном интонацијом, за оваквим или онаквим начином изговора неке речи, наглашавањем или отезањем једног од њених слогова, са паузом пре или после ње, његовим спуштањем гласа при завршетку речи како би се тиме сугерисао одређени гест, итд.

Читав тај минуциозни рад на интонацији треба затим пребрисати, интегрисати изнова у ритмику, подредити га већим целинама текста[11].

Прекиди приче или узвици

Рукопис комада се превасходно заснива на смењивању и супротстављању форми приче и узвика (понекад се и питања јављају у истој функцији), стварајући тиме прекиде у континуитету приче (двојство рукописа: понављање бинарног обрасца).

Крап *снима*: он преноси најважније догађаје свог живота у тај годишњи „дневник". Са жељом да буде јасан, да оствари дистанцу, равнодушно. Он даје краће изводе, саставља биланс: то је просто набрајање, каталогизирање („последња болест његовог оца. Све заморније трагање за срећом. Неуспех са лаксативима"). Или се, пак, упушта у детаљнији опис неке епизоде из свог живота, као сведок који је утолико неутралнији уколико би описани догађај имао више разлога да га погоди (смрт његове мајке, којој дословно присуствује на дистанци[12]).

---

5 Малим и великим словом означена је разлика у трајању интервенције гласа, при чему заграда служи да би још више истакла мало слово (= веома кратка интервенција гласа).

6 Слике које би могле да буду од помоћи глумцу, слике из текста – читав сплет слика: присуство воде у све три приче. Слика за глуму: вода и сећање: „Сећање, о моја лепа ладо..." (Аполинер).

7 Верлен, **Мој свакодневни сан**. (Превео: Коља Мићевић)

8 Транспоновање: под тим подразумевамо читав рад на гласу и тексту, за разлику од учинка удаљености који би се могао постићи простом техничком деформацијом гласа током снимања.

9 У **Краповој последњој траци** Бекет се вратио матерњем језику. *Glome*, од *gloaming* (сумрак) или *gloom* (мрак, тмина). Видети такође у тексту: „Kedar Street" (од *dark* = мрачно) - „... живео сам са *Бјанком* у Кедар-стриту", (црно/бело).

10 Иронија: „видуитет" је заборављена реч, избрисана из Краповог сећања, чију ће дефиницију потражити у речнику. Упућен на реч „удовац", Крап понавља „са насладом": „птица удовица" („То је он сâм", каже писац).

11 Оно што Барт каже поводом Расина (целина супротстављена детаљима) важи и овде, или барем делимично. Јер, Бекетов рукопис комâда реченицу на речи – реч, ту „вербалну прашину" (**Неименљиво**).

12 Крап дочекује смрт своје мајке у парку близу „куће крај канала", којим се шета једна слушкињица, *црнка*, „сва *бела* и *уштиркана*, са невиђеним груди-

ма, која је гурала велика дечја колица са *црном* поклопцем, као за погреб!" (Ми подвлачимо.) За смрт мајке дознаје тако што види како се спушта завеса на прозору.

Али, Крап нагло губи уздржаност, искорачује из приче и из своје улоге посматрача: он узвикује.

Овим лирским прасковима, искакањем ван континуитета и привидне објективности приче, увек се манифестују два противна душевна стања (понављање бинарне форме): гађење, презир, згражавање над собом, над гласом; али и дивљење, одушевљење неком женом, њеним грудима и очима.

Та двострука форма узвика понавља се из снимка у снимак, понекад праћена изругивањем:

„Да не поверујем какав сам глупак био. Тај глас! Исусе! Па те тежње! (*кратак смех*) И те одлуке!" (*Глас са траке.*)

„Управо сам преслушао оног јадног малог билмеза какав сам био пре тридесет година. Просто да не поверујем да сам у тој мери био будала. Тај глас! Исусе! (*Пауза*) С тим је барем свршено, богу хвала. Какве је само очи имала! (...) Све је било тамо, читава та посрана планета, сва светлост и тама и глад и пировање... (*оклева*) протеклих векова! (*Пауза. Са криком*) Да! (*Пауза. Са горчином*) Да тако нешто пропусти! Исусе! То би му одвукло пажњу од његових драгоцених студија! Исусе боже!" (Крап.)

Ови узвици увек исказују неки прелом, помак, упад једног другог света, света снова: Крап бива понесен, одвучен, истргнут из себе, дословно узнесен, подрхтавајући од сарказма и заједљивости, од усхићења или екстазе.

Прозодијски елементи

Два вида Краповог понашања, уписана у двојност рукописа, опредмећена су у дикцији супротстављањем општег тона комада и изненадних упадица.

Општи тон одговара гласу сећања, дистанце, погледа. Глас је суздржан, усредсређен, монотон, једноличан, уједначен. Текст клизи и тече као да је без тежине;

[13] У француском језику је то самогласник „и" (*bobine*), што објашњава развлачење уста у осмех. (*Прим. прев.*)

има у себи нечег страног и опсесивног, попут литаније – резултат правилности темпа, нагласка, интонације (и њеног изостављања).

Том глувом, суздржаном, озбиљном, правилном и уједначеном тону приче (испод којег се слути нека претња) – у погледу темпа, слабо наглашавање, интонација сведена на минимум – супротстављају се узвици, постигнути успоравањем темпа, јаким наглашавањем речи, отезањем слогова, разноликом интонацијом.

Ови прекиди се подједнако испољавају у артикулацији, боји и опсегу гласа: озбиљном тону приче (одмерен глас) следи гласовни преображај кроз узвике: храпав, пригушен глас, донекле изједен сарказмом (грлен, јако артикулисан), глас лишен усхићења (у вишем регистру, помало задихан).

Узвикивати речи

Бекет се служи различитим средствима да би неку реч истакао, *извукао је* из реченице, разделио је језиком – отуда узвици који се састоје од само једне речи. Док је млади Крап сањарио и делио узвике женским очима, снови и узвици старог Крапа немају други објекат осим речи као таквих.

Већ на самом почетку, Крап у три наврата узвикује реч „ролна" („са насладом", прецизира текст комада). Прогресија узвика је лепо назначена ортографским изменама речи: прво „ролна", затим „рооолна", и „роолна" када Крап на њу буде снимао свој глас. Бекет сваки пут мења начин изговора речи, која се надовезује и претвара у „радостан осмех", услед отезања самогласника[13].

„Ролна!": „То је читав његов живот", каже Бекет.

Крап се игра са речју као са неким магијским предметом-фетишем: он је дословно опипава, испитује је музички и гестовима, да би при трећем понављању

[14] Ролна (*bobine*) је ономатопејска реч, која асоцира на речи везане за детињство. Видети њено друго значење: лице...

задржао само вокални знак (са пренаглашеном артикулацијом, представљен мимиком, оцртан уснама, извајан, на граници чујности).

„Уживао у речи ролна. (*Са насладом*) Роолна! Најсрећнији тренутак од протеклих пет стотина хиљада."

Заједљива иронија, изругивање, амбивалентна игра. Таквим појединостима Бекет дочарава потпуну усамљеност лика, његову судбину, његово лудило – на уздржан и скроман начин, економишући средствима[14].

У **Краповој последњој траци** снажно се испољава уживање у срицању речи, еуфорија фонације, мишићно и гестуално задовољство при произвођењу гласова, остварењу вокалног знака – све оно на шта је писац очито јако осетљив, чиме се, барем делимично, дâ објаснити театарски квалитет његовог рукописа.

Преиспитивање и сећање. Испитати речи.

Упитна форма, сама по себи указује на једну димензију која је својствена сећању, прошлости, забораву – са увек истом економијом средстава:

„(*Нагиње се над деловодник, чита запис при дну странице*) Мама умрла, коначно... Хм... Црна лопта... (*Подигне главу, гледа у празнину пред собом. Збуњено*) Црна лопта?... (...) Значајна... шта? (*Принесе књигу ближе очима и чита*) Равнодневица, значајна равнодневица. (*Подиже главу, гледа у празно. Збуњено*) Значајна равнодневица?..."

Али, писац овом преиспитивању намењује и другу улогу: приказивања сећања, ишчезавања времена, али такође и неизвесности, сумње – потиснуте сумње која се само појачава – стидљивости, неразумевања, сањарења и лирских размишљања, нежности и немогућности бивства – као и зачуђености пред речима као таквим: „Значајна равнодневица?..."; њиховом преиспитивању.

[15] Требало би такође поменути симетрично и сукобљено коришћење заповедне форме: од грубе наредбе какву Крап себи издаје да прекине снимање („Доста! Испиј ту флашу и вуци се у кревет") до подстицаја на сањарење, на лутање, на трагање за изгубљеном прошлошћу („Буди опет у оној долини, за Бадње вече, и бери божиковину...").

Сви ови преливи значења наговештени су изузетно суздржаном и префињеном интонацијом. На пример, упитном интонацијом једног „не", једва промрмљаног, скоро неизреченог:

„Шта је остало од свег тог јада? Једна девојка у изношеном зеленом капуту на перону неке железничке станице? Не?" (*Глас*)

„Ефи... (*Пауза*) Можда сам могао да будем срећан са њом, тамо горе, на Балтику, међу боровима и динама. (*Пауза*) Не? (*Пауза*) А она?"

Писац се поиграва овим различитим формама (узвичном, упитном), наизменично их смењује, супротставља и сучељава у некој врсти вербалног балета[15].

ГЛУМА, ТЕЛО, ПРОСТОР

Слушање

Основни проблем који се јавља код режије и глуме јесте слушање: како театарски поставити један комад који се заснива на слушању? Како драматизовати слушање?

Бекет је често наглашавао како би ово слушање требало да код Крапа и гледалаца изазове одређену напетост. У сценском погледу, напетост при слушању се првенствено јавља у функцији физичког односа између лика и његовог гласа – тог гласа лишеног тела – односа који се успоставља посредством једног материјалног објекта, магнетофона.

Напетост при слушању, додатно је оснажена једном физичком маном лика. Крап је „глув на ушима", и та глувоћа постаје „драмски елемент" са специфичним значењем: она увећава напетост слушања и претвара га у напор, у борбу да се чује, да се ухвати глас – наглашавајући тиме чулни однос са магнетофоном. (Драматизација телесне напетости одиграва се на различитим нивоима: напрезање да се чује, да се види – кратковидост – да се креће, да се сети.)

16 Тешко је у потпуности описати овај положај који би требало да у исти мах буде сугестиван, снажан у драмском смислу, а опет и функционалан (при руковању магнетофоном положај се нарушава). Он се постиже специфичним седећим ставом: Крап практично чучи на једном ниском табуреу, преносећи тежину и тежиште свог тела на површину стола. На тај начин, из видног поља ишчезава читав доњи део тела. Бекетово упутство: „Учинити да апарат у највећој мери преузме улогу тела."

Сучељавање је физичке природе: сучељавање једног тела и једног гласа, тела одвојеног од свог гласа.

Први задатак режије био је налажење таквог положаја при слушању који би на најбољи начин конкретизовао ово сучељавање. Случај нам је у томе доста помогао, пошто је магнетофон имао једну ручку. Тако се чини да је лик срастао са магнетофоном; он грчевито стеже ручку, савијен, погнут над апаратом, са ухом скоро припијеним уз његову површину. Крап чини једно тело са апаратом: то је управо слика читавог комада. Тело је сломљено и стављено у магнетофон, а глава је уздигнута, као да се помаља из тог заједничког трупа (лице и поглед усмерени су ка гледаоцу)[16].

Напетост слушања происходи такође из ове непомичности: Крап је укочен, замрзнут. Непомично тело у ослушкивању рађа глас.

Маска и изрази лица

Непомичност и напетост при слушању претварају лице у маску: чудан израз, заустављен, укочен, изазван грчем фацијалних мишића. Обрве се подижу, дубећи боре на челу, јагодице се избацују, прави се невољни кез, уста се отварају. Маска је благо исцерена, тужна, халуцинантна, скоро гротескна: ролна као лице.

Површином маске прелазе различите емоције. Један од најузбудљивијих аспеката глуме састоји се у одражавању тих несталних расположења на маски која је лишена израза. Глас се уписује, утискује у лице. То је неуочљив рад којим се маска неосетно мења. Она још дуго задржава своју празнину, своју одсутност, своју тајну[17].

Услед непомичности маске, очи долазе до изражаја. Слушање се одвија кроз поглед. У овој представи, око дословно слуша[18].

Ради се о једној музичкој етиди за глас и лице. Глума се ту јавља као *телесно и*

17 Израз лица би требало да се повуче пред гласом, а никако да га тумачи. Глумац не сме да се постави између гласа и гледаоца.

18 У овој потпуној непокретности, једино су очи покретљиве (удесно, улево, отворене очи, затворене очи). Као и све нијансе погледа.

19 Тачније речено, ради се о сањарењу. Овде наводимо речи које је Бекет користио на пробама.

мимичко ишчитавање гласа – најављено читањем деловодника. Лице је екран гласа.

Реакција на слушање

Реакција на слушање призива у помоћ покрет или гест, који одударају од израза на маски. Настају две врсте реакција: снови и афективни односи са апаратом.

Снови

Снови[19] се надовезују на узвике у тексту, тако да и сами представљају прекиде у слушању. Присећање на неку жену (Бјанку, слушкињицу, безимену девојку из чамца) подстиче Крапово сањарење, одвлачи га од слушања и магнетофона: тело се при том опушта (руке и лице), благо се издиже, напушта позу слушања. Сањарење слично оном при читању: лице се одваја од књиге, поглед блуди у даљину.

У овом случају, поглед усмерава тело, води га и узноси, као да лик следи неку визију.

За узвиком, тим лирским праском у тексту, следи нека врста телесног узвика. Тело сања, све док траје та лагана, музикална тема, све док опет не наступи непомичност и ћутање – прекид у слушању праћен је прекидом гласа.

Башлар је говорио како не воли позориште јер се ток представе не може прекинути као приликом читања књиге. Снови у **Краповој последњој траци** представљају такве прекиде.

Афективни односи са апаратом

Крап је стари самотњак; он успоставља афективне односе са предметима – као и са речима. Бекет од глумца тражи да „хуманизује" предмете. Међу њима, магнетофон заузима посебно место.

Пре свега, он захтева доста манипулације (укључивање, искључивање, наме-

штање ролне, премотавање унапред, враћање уназад, итд.); све би то требало да постане саставни део глуме, да постане глума, исто као и читава сценска радња.

Током овог баратања апаратом, глумац би требало да са магнетофоном оствари неки вид грубог контакта и да се са њим игра онако како се дете игра са стварима. Премда се јавља у функцији генератора представе, магнетофон није ту само као позоришно средство (машина). Он је истовремено и саговорник. Крап са њим успоставља афективан однос који се углавном исказује погледом и додиром.

Ти погледи, пропраћени упадицама, гунђањем, смехом... необично су важни; сваки поглед упућен магнетофону нарушава позу слушања и истог тренутка га претвара у саговорника: прекорни, упитни, изазовни и бесни погледи (током патетичног присећања на мартовску ноћ), саучеснички и пријатељски поглед (Крап се смеје заједно са својим гласом), погледи тескобе, немоћи, нежности, љубави (дуги поглед након приче о девојци).

Што се додира тиче, ако се изузме баратање апаратом, он се једном уплиће у опис епизоде у чамцу: то је сцена нежности између Крапа и магнетофона:

„Тражио сам од ње да ме погледа, и после неколико тренутака – (*Пауза*) – после неколико тренутака, учинила је то, али кроз уске пукотине између очних капака, због сунца. Надвио сам се над њу да бих је прекрио својом сенком и очи су се отвориле. (*Пауза*) Пустиле су ме да уђем."

Лице се неосетно помера, клизи дуж магнетофона, спушта се на површину стола, док рука следи ивицу апарата, обгрљује га. (Крап остаје у том положају све до краја приче.)

Бекет је инсистирао на уздржаним реакцијама при слушању. Та уздржаност је посебно важна у овој сцени која је изузетно деликатна, ненаглашена, контролисана[20].

20 Већ је уобичајено да се предмет у позоришној представи јавља у улози супститута. Али, све зависи од тога шта се са њим чини. У том погледу бисмо могли да Бекетову уздржаност супротставимо упутствима која је Кокто дао за извођење **Људског гласа** (телефон постаје љубавник, а жена обмотава његов гајтан око свог врата... што нас наводи да стрепимо од оног најгорег).

21 Децентрирање стола у смеру бочних кулиса представља измену сценарија у односу на штампа-

Двоструки простор

Простор у **Краповој последњој траци** је сведен и згуснут: Крапов сто је неком апстрактном светлошћу јасно одељен од остатка сцене – одозго такође, помоћу једне лампе чија светлост пада непосредно на глумца:

„Нова лампа изнад мог стола је велико побољшање. Са свом овом помрчином око себе, сада се осећам мање усамљен".

Омања ниша у позадини сцене, испрва скривена једном завесом и коришћена у одређеним тренуцима представе, удвостручује простор. Положај и осветљење ових просторија поново упућује на двојност, сукоб и супротстављање. Сто, измештен у односу на средину сцене, налази се у првом плану, близу бочних кулиса, док је склониште у дну сцене, на супротној страни. Крап се провлачи унутра кроз ниска врата, приморан да се сагне; он ишчезава да би постао само сенка[21].

Између ове две просторије се формира једна искошена линија силе која пресеца сценски простор: празан и мрачан простор.

Та двојна организација простора је један знак који на свом нивоу репродукује имагинарни простор комада.

Она испуњава вишезначну функцију, уводећи нове могућности игре: игре одласка и повратка, ишчезавања и појављивања Крапа и предмета.

Простор свакодневице – Крап ту одлаже своје ствари, одлази да пије – склониште садржи све реквизите комада и омогућава да овај започне само са најнужнијим: Крап, сâм, за празним столом.

Крап доноси реквизите на сто, један по један: деловодник, кутије, магнетофон (три узастопна одласка у склониште), чиме се појачава драмски ефекат[22]. Касније ће такође отићи да потражи речник и микрофон.

Овакав начин појављивања предмета уписује се у поетику простора. Из те нише, скривене у сенци, Крап вади свој де-

ловодник, свој магнетофон, своје *кутије*. Из својих кутија, вади ролну. Из ролне, посредством магнетофона, читав један део своје прошлости. Као што из своје фиоке вади једну, а затим другу банану, које брижљиво љушти и халапљиво гута.

Овим удвостручењем простора уводи се једна нова напетост која се исказује погледима: пошто је због сањарења био прекинуо преслушавање траке, Крап се двоуми између искушења да нешто попије и жеље да настави са слушањем: поглед се наизменично шета од склоништа до магнетофона. На једвите јаде се некако раздваја од стола, своје луке, свог уточишта[23].

'Путовањима' у склониште, снови као да се продужавају, пројектују у простор: скитња, ходање – лик се губи у мраку и изнова се јавља у виду сенке.

Овим смењивањем одлазака и повратака, појављивања и ишчезнућа, сенки и светлости, понавља се у простору оно што се у комаду постиже помоћу ролне и магнетофона: игра са двојником и слика сећања, дата у времену.

МУЗИКАЛНОСТ И РИТАМ

Ћутање

Код Бекета, ћутање подстиче драматизацију тела и говора, што се најбоље може уочити у **Краповој последњој траци**. Важност ћутања упућује на нови статус говора у економији представе.

Бекет одлаже са говором на сцени. Комад започиње „пантомимом": простим, поновљеним радњама (Крап замишљено једе банану) које бивају прекинуте застајкивањем (Крап за столом, преиспитује своје сећање). Ова пантомима од самог почетка уноси одређену напетост, ишчекивање, запитаност. Она чини видљивом суштину комада: ћутање, време[24].

Та пантомима је тренутак у којем тело глуми сâмо, где је радња сведена тек на телесну присутност – чиме се драматизује тело и разоткрива његова патња.

Што се, пак, тиче оних предела тишине који се успостављају током слушања гласа (снови, путовања), они служе да би прекинули говор. Бекет прекида говор исто онако како прекида ћутање: говор и ћутање користе се у циљу изграђивања напетости.

Међу њима се ствара читав скуп односа. Ћутање је већ присутно у гласу: током снимања, Крап оклева, тражи речи, исправља се... Његова оклевања и узвици фрагментирају континуитет говора, уносећи ћутање унутар реченица и речи.

Прекиди у глуми су гестуални и визуелни одзиви, нечујни телесни продужеци говора: снови, скитње, ћутљива размишљања гласа, узвици тела. Говор на основи речи.

Ћутање и непомичност: Бекет наглашава њихову повезаност, њихову сродност, њихово сагласје.

Непокретност само још више истиче ћутање. А непокретност тела које слуша, само наглашава ћутање гласа, ћутање тела лишеног гласа који би се слушао, ћутање речи.

Музика тела и ствари

Поклоњена је велика пажња свему што производи звук, независно од самог говора: свим шумовима, понекад на граници чујности, који настају присуством неког тела у простору.

Шумови тела: Крапово дисање – мања задиханост – које прати глас, дрхтавица, уздаси задовољства или кашаљ од загрцнућа док пије; Крапови кораци по патосу, ритмички кораци, бука предмета које је оборио у ходу – кутије и ролне почишћене са стола у тренутку беса. „Крап хода по свом животу", каже Бекет.

Предмети се бирају у складу са шумовима које могу да произведу: лимене кутије којима се ритмички куцка по столу – тресак након њиховог пада, звекет ударања на патосу – тешке књиге деловодника и речника које се морају обухватити обема рукама: бука при њиховом бацању на сто.

Док Крап прелистава једну од књига, чује се шуштање страница, док пије, чује се звецкање од судара чаше са флашом, клокотање у његовом грлу, шум магнетофонске траке током ћутања, пиштање магнетофона док Крап премотава траку[25]

Телима и предметима додељена је музичка улога, и њихови звуци подвлаче или наглашавају ћутање.

Арто говори о „опипљивом и беживотном жагору ствари".

Ритам или понављање

„Прочитао сам и смислио двадесет дефиниција ритма од којих ниједну нисам усвојио" (Валери, **Сваштарије, III**).

„То је форма која се постиже узастопним, цикличним понављањем елемената у уједначеним временским размацима, и која се развија по што је могуће једноставнијем обрасцу који се може бесконачно и континуирано репродуковати" (Е. Сурио).

У **Драмском језику**, налазимо упрошћену дефиницију: „Ритам: сваки учинак понављања – боље речено, да узрок не бисмо заменили за последицу – сваким понављањем производи се неки ритам."[26]

Текст и његова поставка јављају се у функцији понављања или се на њему заснивају: на једном „што је могуће једноставнијем обрасцу који се може бесконачно и континуирано репродуковати". То је бинарни принцип, који се одражава на свим нивоима и у најситнијим појединостима, налазећи ослонац у сценској игри двојника[27].

У складу с тим, режисер никада не приказује неку физичку радњу, гест или баратање предметом, а да их затим не понови – често у основној форми понављања (два пута). А међу свим тим физичким радњама, гестовима, покретима, итд., од којих се сваки два пута понавља, успоставља се читава једна мрежа понављања и одраза (примери: две банане, две чаше, два дрхтаја, два погледа ка дну сцене, итд.).

Игра понављања, организована унутар сваке појединачне деонице, преузима се и преноси из једне деонице у другу. Растављеност тела од гласа, која чини основу комада, представља изванредно средство за оркестрацију игре понављања, за њено стално преношење из једног у други регистар, за њено бескрајно одсликавање из деонице у деоницу, уз коришћење помака, трансфера, одзива.

Премда текст по себи већ представља партитуру извођења, Бекет је, суочен са захтевима које му је постављала позорница, унео у изворни сценарио одређен број измена, обогатио га, изоштрио, ослободио непотребног баласта. Умео је да искористи нека решења до којих би дошло случајно, током проба[28], као и да се прилагоди оном особеном, непокорном материјалу – глумцу – његовој личности и физичким својствима.

Стичемо утисак да његовом сценском поетиком преовлађује један чулни однос између лика и говора, између лика и његовог тела, између тела и простора и предмета – чулни однос који је контролисан, одржан на дистанци значењем које се придаје музици и ритму, као и коришћењу тела, гестова.

Његовом сценском поетиком превладава тежња да се говор преобрати у сценски објекат, у звучни и просторни материјал.

Али, употреба говора у **Краповој последњој траци** је специфична – двострука. Јер, говор је такође чист говор, изолован, одвојен од тела које га је изрекло. Раздвајајући тело од гласа, Бекет се по-

---

ни текст комада, где се сто налази у средини. Све оно што Крап ради у склоништу (узима неки предмет, испија чашицу пића) оцртава се на белој позадини склоништа, попут кинеске сенке (црно/бело): то је још једна иновација у односу на сценарио.

22 Ово је такође иновација у односу на изворни текст, где се магнетофон и кутије већ налазе на столу.

23 Глумачки приступ: Крап се подиже, ослањајући се о површину стола, одвајајући се од њега тек крајњим напором воље. Симетрична глума по повратку: рука и шака испружене унапред да би додирнуле сто, слично покретима слепе особе. Понављање овог поступка.

24 Ћутање чини време уочљивијим. Видети код Чехова.

25 Приликом прескакања одломака „мартовске ноћи". Ово пиштање само наглашава грозничавост гласа и све веће Крапово нестрпљење.

26 П. Лартома, **Драмски језик**.

27 Примери развоја бинарног обрасца у Краповом тексту: супротност између две жене, Ефи, жене из снова, и Фани, блуднице; два места за која се везује сањарење: долина, брежуљак; ватра и вода, итд. Овај дуализам није искључиво формалне природе. Он упућује на Крапово манихејство, његову опсесивну манију да све раздваја (љубав од свог дела).

28 Пример: сцена са лампом (коју је глумац случајно закачио током пробе). Задржана сцена: љуљање лампе на крају представе; упаљена лампица на магнетофону једина остаје видљива док позорница тоне у мрак.

служио овом противречношћу (видети Артоа) да би створио напетост, засновао на њој глуму и свој режијски поступак.

Није ли ова раздвојеност – тело лишено гласа који би се чуо – слика једног односа обесправљености, подређености тела говору, гласу?

Крап који се држи за свој магнетофон, читавог тела и лица згрченог у ослушкивању сопственог гласа, претходи, у овом извођењу представе, устима из **Не ја** – која лебде у простору, *оспорена* речима које изговарају.

Превео са француског
Миодраг Марковић



Преводити с Бекетом: „Вот“

Лидовик Жанвије и
Ањес Вакен-Жанвије



ЕМАНУЕЛА КЛАУСНЕР: *Ви сте заједно с Ањесом Вакен-Жанвије превели* **Вота**. *Можете ли да нам конкретно опишете тај рад?*

АЊЕС ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Чини ми се да је Жером Лендон одавно желео да се тај текст преведе, док Бекет то никако није желео, он је сматрао да то представља огроман проблем.

ЛИДОВИК ЖАНВИЈЕ: Пре него што смо почели да преводимо, позабавили смо се, уосталом, једним кратким текстом, **О једном напуштеном раду**, који смо у исти мах схватили као тест и као аперитив. После нам је он предложио два пробна балона из **Вота** до којих му је, како је изгледало, било посебно стало, поготову до једне крајње запањујуће странице унутар једног монолога у коме су биле сабране скоро све тешкоће.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Сећам се да му се наш превод уопште није допао. Коначно, зацело и нема много заједничког између првог концепта и дефинитивног текста. Такође, имам осећај да је он хтео да тестира наш начин рада, да види да ли ћемо на време долазити на радне сеансе, да ли има посла с озбиљним људима... Рекао је „Настављамо“ донекле и зато што смо му се учинили пристојним.

Л. ЖАНВИЈЕ: Видите, да покушамо да предочимо све по реду... Пре поновног писања текста, он је прихватио све наше предлоге, макар да би их потом одбацио. Ми смо му за сваку сеансу доносили читаву гомилу материјала који је он свесно уништавао, али имам утисак да му је било потребно нешто стварно што би могао уништити. Зато и имам утисак да тај наш почетни рад није био бескористан. Зацело смо му служили као контраст, али и као подстрек, а то је улога коју не треба потценити, чак и ако у завршној верзији није остало много наших предлога.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Да одмах кажемо колико је овај рад трајао. Почели смо у пролеће 1966. радећи једном недељно, а прву верзију смо завршили у лето 1967. Бекет је сам прерадио цео наш превод и своју дефинитивну верзију је завршио у пролеће 68. Ево како је то тачно изгледало: он би нам одредио један одломак, шест или седам страна, за следећу недељу. Ми смо правили превод руком, и доносили му га, једно од нас двоје, ретко обоје. С њим смо прелазили цео текст и уносили исправке у наш примерак. Следећег пута нисмо доносили само концепт следећег текста, већ и, чисто прекуцан, рад од претходне недеље. То га је такође занимало, јер је то био својеврстан секретарски посао који смо обављали за њега и за којим је он осећао потребу, пошто је вероватно лоше куцао и пошто је био слабог вида. Такође је јасно да му је наше познавање значења речи и синтаксе било подједнако драгоцено. На пример, сећам се гњаваже у вези с конјуктивом имперфекта, јер уопште није имао осећај за слагање времена у конјуктиву! А поврх тога, у тексту нема ни једног јединог имперфекта конјуктива! Наравно, он је дивно говорио француски, служећи се **Литреом** (**Littré**), а касније тек објављеним **Малим Робером** (**Le Petit Robert**), кад му је Лидовик дао један примерак тог речника. Кад би прочитао 23 дефиниције неке речи у **Литреу,** он би их знао напамет, јер је био веома загрижен у погледу различитих значења речи која је сва савршено познавао, с врло израженом склоношћу према архаизмима, више у погледу именица, него придева. Могли бисмо да дамо пример чувеног *soulas**...

Л. ЖАНВИЈЕ: Да, у енглеском тексту је била реч *secorse* то јест један архаизам, и ми смо му предложили *consolation* (утеха, олакшање), *réconfort* (окрепа, утеха, помоћ), итд. Још га видим како стоји крај прозора, чупкајући обрву; после десет

*ȍлакшак – реч се среће код Лазе Костића. (*Прим. прев.*)

минута помало мучног ћутања, рекао је *soulas,* што је зацело траг **Литреа** у његовој глави. Наше предлоге је одбијао не зато што су били лоши, већ што су били бледуњави, осим кад смо с времена на време освајали поене! Ја сам посебно био задовољан кад смо *my womb* (**Вот**, стр. 13) (*my womb* на енглеском значи *мој дроб, моја утроба, материца*) превели као *ma trice* (*matrice* је на француском материца). Била је то победа дана!

Да ли је оправдао своја опредељења?

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Никад.

Л. ЖАНВИЈЕ: Како је веома добро осећао језик, то се, најчешће, наметало само од себе. За реч *secorse* није постојало ништа друго него *soulas* (ȍлакшак), није имало шта да се оправдава.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Те радне сеансе су увек биле веома тешке. Он је могао да ради четири или пет часова и да не каже ниједну реч о спољном свету, све до тренутка за „чашицу“, то јест за мали виски, кад откуца седам сати. Кад би се саплео о неку тешкоћу, почињао би да трага у тишини и то је било занимљиво за посматрање, јер се стицао утисак да он следи неки веома сложен унутрашњи пут, неку врсту музике, ритма...

Л. ЖАНВИЈЕ: Да, видели смо како броји на прсте. Еквиваленције су се скоро више наметале због броја слогова него због смисла. Он је, уосталом, у дефинитивном тексту, оставио по страни неке немогућности, неке буквално непреносиве изразе, јер су били сувише „ритмизовани“ или „сонирозовани“ на енглеском.

Да ли се трудио да пронађе еквивалент енглеском ритму?

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Не верујем да се радило баш о еквивалентности. Он је тра-

гао – веома физички, веома чулно – за реченицом која ће му причинити исто задовољство на француском као и на енглеском. Тада је био непосредно укључен у француски, не идући више преко енглеског.

Л. ЖАНВИЈЕ: Не слажем се сасвим с твојим становиштем. Чак и ако се сместио у француском, остао је везан за полазни језик, отуд његово узбуђење и његова патња, у исти мах, при превођењу, при ономе што је он називао „вечношћу превођења".

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Тешкоћа је пре свега била у томе што често нисмо били на истој таласној дужини, јер је он, пошавши од неке француске речи, могао да следи пут потпуно другачији од нашег, што ће рећи да је он извесне француске речи схватао као у енглеском.

Л. ЖАНВИЈЕ: Потпуно. Ипак је остајала извесна прегнантност узора.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Такође треба рећи да је он, кад би добио цео текст на француском, све поново исписао руком, у малим свескама, то је био толики напор да се разболео. Било је то априла или маја 1968. У том тренутку је поново радио на унутрашњем функционисању текста, механизмима који морају да се ставе у погон унутар сваке секвенце. Понекад је долазио до резултата који су били веома удаљени од енглеског текста али који су у суштини функционисали на исти начин, и управо се из тих привидних померања рађала истинска верност оригиналу. Он је наговештавао смисао речи, али је то било много сложеније.

У суштини, по чему је ваш рад био доиста неопходан?

Л. ЖАНВИЈЕ: Он је био неопходан из два разлога. Као прво, Бекет није успевао да се одлучи на превођење **Вота,** и вероватно то никад не би ни урадио да ми нисмо, на неки начин, обавили посао за њега. (Треба напоменути да је једино друго превођење остварено уз помоћ неког француског писца, Робера Пенжеа, наиме, превођење текста **Сви који падају**, објављено у потпуно другачијим условима). Најзад, наш рад у почетку, пошто смо ми били много вернији дословном тексту, састојао се у ствари у томе да му дамо грађу коју он може да квари. Није могао да пође од нуле. Ипак је истина да је оне заиста немогуће делове – чувену Нелину песму, на пример – урадио сасвим сам. Био је ту, уосталом, један одломак над којим је лупао главу и од кога је сасвим дигао руке, толико је та криза поезије у прози концентрисала проблеме ритмова, звукова, одјекâ. Сећам се кад нам је Бекет први пут читао један текст, на наш захтев, полугласно, с даблинским нагласком, нагласком „његовог" града, како је објаснио. И ми смо, уосталом, схватили у којој се мери ирски разликује од енглеског.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Да, то је било на граници неразумљивости: једва смо препознавали енглески, поготову што је он говорио кроз зубе. Он, у ствари, није изговарао свој текст, већ је запевао, скоро појао, неком врстом мрморења...

Л. ЖАНВИЈЕ: Касније, кад смо рецитовали Дантеа или Хелдерлина, ја сам био запањен тим његовим полугласним појањем.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Да, то је текст за смиривање, уживање, успављивање.

Л. ЖАНВИЈЕ: Други пут ми је рекао да у енглеском највише запањује то што тај језик има самогласнике, док их ирски нема. Он је енглески доживљавао као неку врсту гутача, а ирски као посредника између енглеског и неког другог језика – не

знам ког – који би нарочито стављао нагласак на оно што, у речи, дише.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: То ће рећи, ја верујем да се то помаља кад се текст одваја од рецитованог да би скренуо према певаном. То је пратња гласа који сам себи нешто пева.

Л. ЖАНВИЈЕ: Зацело, али се певање – имплицитно – може наћи и у прози, барем почев од Молоа. Тада оно певано почиње да се помаља под речима. То је пратња гласа који сам себи нешто пева. И што се даље иде, то се више тежи појању, појаном, интимном, унутрашњем.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Као да се одмарао, враћајући се својој унутрашњој Ирској, од својих бесомучних и лудих когитација. А та потреба за појањем се удвостручује потребом за сликама. Ја, на пример, нисам схватала причу о „црвеним пашњацима"; он ми је објаснио да је то тренутак кад се овце јагње, јер постељица остаје на ливади све док је овце не поједу (**Вот,** стр. 47).

Л. ЖАНВИЈЕ: Да, у суштини, Бекет највише говори о себи кад описује крајолик. Шетач, око и држање у крајолику. А крајолик – у **Воту**, у **Мерсијеу и Камијеу** и у **Молоа**, пошто ћемо после тога превасходно имати посла с једном собом у глави – јесте у суштини оно до чега му је највише стало, емотивно и телесно.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Не заборавимо да је он почео писањем о Прусту чак иако он сам никад није допустио лакоћу да исписује странице и странице о глогу!

Л. ЖАНВИЈЕ: Има и он свој глог, то је „упљувак"... (**Вот,** стр. 48).

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: То је лиричност унатрашке. Бекет никад не може да каже нешто што га је дирнуло а да то сместа не уништи. Убеђена сам – а узимам за потврду Лакијев монолог у **Годоу** – да је неко време, док је био бриљантан студент кога је очекивала изузетна универзитетска каријера, Бекет имао неку врсту крајње, високо усмерене амбиције, а да се касније догодила нека катастрофа, она „катастрофа" о којој говори Лаки. На известан начин, кад је био млад, он је ишао кривим путем, верујући да се на главу може ослонити. То се после обрушило.

Л. ЖАНВИЈЕ: Од тог обрушавања се и ствара дело. Он ми је, уосталом, и рекао, говорећи о својој младости и студијама, да је то било време у коме је „све гутао".

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Он је веровао у моћ мишљења, занимали су га филозофи, а онда је приметио да је, у свом личном случају, на том плану доживео пораз.

Л. ЖАНВИЈЕ: Можда је то мало превише шематизовано, црв је можда ипак био у плоду: од његових првих песама осећају се храмање и неадекватност, нека врста несреће. Нема потребе да се чека **Молоа**. Нигде нема ни трага пуних момената, тако да та врста амбиције коју ти управо васпостављаш, можда припада фантазму самог текста. Пре бих то рекао. Чак бих рекао да, чим се отворе уста, излази катастрофа, и да човек зато почиње да сања о неком потпуном пореклу на које никад нико неће ставити шапу. Према томе, никад, осим у фантазму онога ко говори, није било ни среће ни амбиције. Катастрофа је инхерентна самој чињеници говорења и свести о говорењу. Наравно, говорење је накнадно, оно припада жаљењу, али то жаљење не може да нас доиста увери да је пуноћа постојала. Сви моменти пуноће, дочарани свугде помало, налазе се на крају говора о катастрофи, уместо да буде његово извориште. Зар свестан говор не обзнањује ту обману о пуноћи изворишта?

Зашто, по вашем мишљењу, Бекет није сам превео ***Вота****?*

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Ја сам увек мислила да је то књига у којој је он узалудно покушао да објасни своју тешкоћу бивствовања и да му није било стало да се на то враћа. То је за њега била свршена ствар.

Л. ЖАНВИЈЕ: Поврх тога, посреди је била игра једног старог Ја, Ја из рата, а Ја које се појављује с романом **Молоа** уводи сасвим нове ствари. То је за њега био један унеколико застарео текст.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Сећам се једног његовог израза који је имао у неким тренуцима кад мисао постаје луда, на пример кад до у бескрај премеће исту реченицу: запањено је посматрао како је јадни **Вот** дотле стигао.

Л. ЖАНВИЈЕ: Једно је сигурно: он није осећао никакву самодопадљивост, док смо ми сматрали да је то лудо, лепо или забавно. Њему то није било нимало забавно.

Које је речи употребљавао?

Л. ЖАНВИЈЕ: Рад. И једини коментар који је икад изрекао, гласио је: „Рад је неопходан зато што омогућава да се поднесе." Никакав други коментар, ни о садржају, ни о смислу. Кад бисмо га испитивали о смислу, постајао је веома нестрпљив.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Кад је Лидовик завршио рукопис књиге **За Самјуела Бекета**, дао га је Лендону који га је доставио Бекету. Бекет се задовољио да Лидовику пошаље писамце, у коме је прецизирао да је проверио све цитате и да су недостајали неки зарези!

Л. ЖАНВИЈЕ: Он је немилосрдан према брбљању у вези с оним што он јесте и што ради, али је милосрдан према свему осталом, а његов хумор произлази из обе ове ствари.

Да ли вам се чини да је Бекетово дело искључиво саздано на немогућности казивања?

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Ја сам била веома запањена текстом **Елеутерија** зато што он ту, као у **Воту**, покушава да говори о нечему још увек дајући утисак да ће бити у стању да то каже. Затим, што даље иде, све више зна да то не може изрећи и све више ствара фантазме, зато што није успео да то каже, а у почетку је поверовао да ће то бити могуће.

Л. ЖАНВИЈЕ: Двострука несрећа прати казивање: несрећа што је оно одвојено од тих чувених тренутака пуноће – зато што је казивање супротност пуноћи – и несрећа казивања која је коекстензивна у односу на казивање, од чега је **Неименљиви** сачињен од прве до последње речи. А кад се види како се Крап из **Последње траке** удубљује у један или два своја ранија тренутка, суочавамо се са несрећом њиховог казивања. Ти привидно пуни тренуци не могу се, дакле, сматрати проживљеним, јер они су управо плод несреће казивања, насупрот фантазму неког некадашњег тренутка пуноће без говорења. Дакле, ако се претпостави да је такав тренутак постојао, он је био без речи, а треба ли претпоставити да је постојао пошто се он искључиво на основу говорења види као такав? То је управо анти-Пруст: за Пруста, говорење је срећно зато што проналази некадашњу немогућу срећу, то је позитивно говорење, док је говорење које саздава Бекетово дело увек негативно, јер је свесно да не успева и да никад неће успети у казивању. Тренутак пуноће је само мит који служи као полазиште те фантазамске повести. Или искрсавање, криза не-казивања у казивању: Крап и други говорници који покушавају да додирну срце речи – али реч нема

срце, увек је у питању периферија – показују блесак нечега што се, изгледа, догодило пре него што су се у то умешале речи.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Ако узмемо наслов **Малон умире** (док се у делу једино говори о Малоновом животу), можда имамо једну дефиницију Бекетове поетике. Ја верујем да је он направио једно откриће оног дана кад је приметио да је најбољи начин за говор о некој ствари следећи – да се говори о њеној супротности. Говорити о животу у терминима смрти, то је изузетно делотворно.

Л. ЖАНВИЈЕ: Мислим на Кафкине речи: „Оно позитивно нам је већ дато, на нама је да створимо оно негативно." У суштини, нема хронологије, све је само творевина говора који јури за пуноћом, Крап, данас празан, јури за фантазмом једног блиставог јуче.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Зато му положај изгнаника савршено одговара: бити добровољан изгнаник, попут њега, то значи одвојити се од онога што ће мазохистички моћи да се назове рајем.

Л. ЖАНВИЈЕ: Не мазохистички, не верујем. То што кажеш подсећа ме на Сартра који је Сема сматрао „млитавим песимистом"!

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Ја заиста мислим да је пловидба између неба и пакла једина могућност за Бекета, то су блато и небо из **Како јесте**, два пôла тензије.

Да ли можете да конкретно опишете једну радну сеансу?

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: То се одвијало или у његовом стану у Паризу или у његовој кућици у Сен-е-Марни. Долазили смо око један сат после подне, а одлазили око пола десет, бели као креч, исцрпљени, смождени. Постојала је једна пауза за чај, Бекет је правио изузетно јак чај, и то нам је мало враћало дах. Затим је била друга пауза с вискијем у седам сати. Није било никакве дигресије, нисмо напуштали тему.

Л. ЖАНВИЈЕ: Кад смо долазили, затицали смо Бекета како свира клавир, учи немачки текст **Краја партије** (за поставку у Берлину 1967) или шиша травњак.

А. ВАКЕН-ЖАНВИЈЕ: Или догледом посматра птице! Узгред буди речено, никад не треба лоше говорити о животињама пред Бекетом. Он их све воли.

Л. ЖАНВИЈЕ: Чак му је тешко да убија кртице у својој башти!

Ви сте, Лидовиче Жанвије, написали у једном чланку да је, у истом периоду, деконструкција језика коју је извршио Бекет била много изразитија у француском него у енглеском. Зашто?

Л. ЖАНВИЈЕ: После **Марфија** и **Вота**, све се догађа као да је он дигао руке од нарације да би направио излет и опробао срећу на француском. Тако ће настати **Мерсије** и **Новеле.** Слобода је већа управо зато што то није његов матерњи језик, онај за који нас везују односи страсти и мржње, поштовања и одбацивања, и који је постао навика и компромис за уво. Француски је место где га нико не може досегнути, где је невин, језик који он може да премеће рескирајући до краја. Пошто је француски више језик коментара и глосе него језик стварног, то га чини погодним за непрекидни коментар властитог Ја при раду, док енглески језик, урањајући субјект у себе, не допушта дистанцу, не допушта убацивање између доживљеног и његове сенке, дакле глосу. Француски представља осиромашење у односу на конкретно, али обогаћење у односу на сенку која прати рад. То је, донекле, искуство неког ко напушта оно

блиско због нечег удаљеног. То што га француски мање дира, што је донекле обзиран према њему, доводи до већег искуства у оквиру тог језика. Онај ко говори, у већој мери се открива, тим више што се говором покушава прикрити. То оруђе га чини слободнијим, непосредно га води мета-језику и нуди му тачку гледања са Сиријуса, о којој он стално говори, то јест – могућност да на себе гледа однегде другде и то у тренутку док се мучи у иманентности пута, у патњи не-односа.

Нису ли биле подједнако пресудне и звуковне разлике двају језика?

Л. ЖАНВИЈЕ: Да, наравно. Рекао бих да енглески производи нешто налик на буку, нешто што је близу тела, а француски производи жамор, нешто удаљеније, што припада дочаравању, а не присуству.

Бекет се могао усудити да каже Ја само на неком другом језику. То пре француског није било могуће, осим у поезији. Позоришна дела су углавном написана на енглеском, а романескна дела су лутала од једног до другог језика. Али, већ двадесетак година, као да енглески има првенство. Новија прашина текстова је пре енглеска и пре позоришна, као да је терен екстериоризације властитог *Ја* какав представља позориште осећао потребу за интимношћу матерњег језика. То је на изглед противречно, али ми се чини да се то доиста тако догодило: позориште екстериоризује властито *Ја* на енглеском, а роман га интериоризује идући преко француског. Романескни лик изгледа као непосредни глас субјекта, а ипак му је потребно да прође кроз посредовање гласа неког другог језика.

Али, Бекетов француски је све зараженији енглеским, много богатији самогласницима од Прустовог или Селиновог. Сугласници су тврђи, грубљи, оштријих ивица, као сећање на ирске сугласнике. Насупрот овоме, енглески у Бекетовом преводу обухвата више веза, експликативнији је него обично: свеза је позајмица из француског. То ме наводи на помисао о укрштању језика, какво се појављује код Бодлера, Малармеа, Рембоа, а још више код Верлена, то јест код ове четворице песника који су говорили енглески. А најлепше ствари француске поезије су можда ту, у тих двадесет пет година кризе у којима енглески силовито продире у француски и у којима се самогласник и сугласник чују и схватају у једном потпуно новом односу. Код Верлена се на идеалан начин види како једна страна тачка гледања или, пре, слушања, у односу на француски омогућава један потпуно нов језик: то је, замало, већ бекетовски језик. Кад чујете *„le ciel est par-dessus le toit*" („небо је над кровом"), то је скоро енглески. Маларме, уосталом, прича о томе како је Верлен терао своје ученике да изговарају француски на енглески начин, да би учинио да им језик продре у тело. Једном језику је потребно да „утисне" други језик у сопствено тело, да себе чује однегде другде, да то другде припусти у себе како би се обогатило казивање. Чини ми се да се то веома добро слаже с Бекетом, то насиље над језиком почев од неке друге музике. Сећам се, на пример, да се Бекет, кад смо преводили **Вота**, до лудила ругао понављањима, док то француском не лежи, Жидов језик је, на пример, то сматрао деградацијом. Постоји код Бекета нешто попут неког другог језика који, дишући у француском, чини француски богатијим. Неки пијаниста би зацело боље писао француски него неко ко је глув. Поседовање неке друге тачке слушања у односу на језик унутар језика само може да обогати језик. Као што и чињеница да се у језику осећа путовање само може да га обогати: код Џојса се чује италијански, тршћански, латински, енглески, немачки... У шест речи, одзвања можда десет спратова језика. То је симфонијска многострукост више језика у једном језику, више звучности у једној речи. Бекет то, изгледа, постиже, али путем огољавања, на Расинов начин, говорећи мање да би казао више. Оно најосиромашеније тежи најбогатијем, приближавамо се звучном средишту у коме вибрира једно до тада непознато стање језика.

Превела са француског
Ана Моралић

■

„Бекет је био опседнут гласом"

Интервју са Алијет Армел

Лидовик Жанвије

□

Лидовик Жанвије сусрео се са Самјуелом Бекетом посредовањем Жерома Лендона, у пролеће 1966, док је довршавао рад на есеју **За Самјуела Бекета** (изд. *Minuit*) у којем је наводио одломке из непреведених Бекетових дела, тако да му је била неопходна пишчева асистенција. После тога су наставили да се виђају током сарадње на преводу **Вота**. Остали су пријатељи све до краја Бекетовог живота. Лидовик Жанвије је Бекету посветио и други есеј, објављен у едицији **Писаца за сва времена** (**Ecrivains de toujours**, *Seuil*, 1969).

Како се одвијао ваш рад са Самјуелом Бекетом на превођењу Вота, *који је и био повод ваших првих сусрета?*

Започели смо са пробом на веома кратком тексту **Из једног напуштеног рада**. Он је послужио као пробни балон за превођење **Вота**. Затим смо се, током наредне две године, редовно састајали утроје: Бекет, Ањес – моја тадашња супруга – и ја. Превели смо **Вота**, боље речено, помогли смо му да се одлучи да преведе **Вота**, да приведе крају тај посао за који се сматрао одвећ исцрпљеним да би га сам окончао. Ми смо га спасли тог самотничког посла. Доносили бисмо му концепте који су му служили као одскочна даска, полазиште, основа на којој је градио сопствени превод. Наши предлози постајали су предмет расправа. Давали бисмо му странице са више различитих варијанти текста. Био је то рад који се одвијао такт по такт, тему по тему, ако би требало да користимо музичке термине, и веома дуго је трајао, јер се састојао од пуно слушања. Сваки пут када би неки одломак био прихваћен, Бекет би га одвајао на страну, да би на крају све изнова преписао руком, у малим свескама, како би целина текста попримила његов глас. Тај прелаз од руке ка гласу био му је неопходан да би **Вота** на француском доживео као нешто своје: понављањем коначне

верзије превода сопственим гестовима и гласом.

Чему би одговарао тај однос између руке и гласа?

Све је ишло путем уста, као код неког глумца. Вокалност је за њега била јемство субјекта који пише, сидрење текста у физичкој ритмици једног гласа. Није нимало случајно што, после **Молоа**, тема гласа задобија приоритет и постаје доминантна, прожимајући све текстове, закључно са оним последњим, који су чиста вокалност, лишена ма каквог ослонца.

Није ли то још нешто по чему је Бекет био сличан Џојсу?

Џојс је био фанатик у погледу песме. Бекет је предност давао инструменталним делима. Био је фанатик камерне музике Шуберта и Бетовена, док опере није волео. У том погледу, био је прави анти-Џојс. Али, независно од те разлике, овде се ради о особеном приступу оних писаца који ослушкују језик, за које језик постаје *cantabile*. Ради се о чисто материјалној ствари; то је један пнеуматски приступ, како би рекао Клодел, који изговорени одломак текста назива „схватљивим залогајем". Управо о томе је реч. У случају Џојса и Бекета, ради се о гласовном исказивању жеље да се буде присутан.

Да ли је музика била присутна у Бекетовом свакодневном животу?

Свакако. Живео је са Сузаном, која је била учитељица клавира, па је и њено присуство било довољан знак да се Бекетов живот ослања на музику. Ништа није толико волео као музику у језику, у преносном значењу, музику Расина, музику Аполинера. Био је опседнут гласом. Конзумент гласа, гласа који изговара неки текст. Што се класичне музике тиче, обожавао је сваки од Бетовенових трија или Шубертову **Девојку и смрт**. Толерисао је присуство гласа у Шубертовим соло-песмама попут **Девојке и смрти** или **Wanderers Nachtlied**. То га је јако узбуђивало. Тешко је ма шта рећи о музици са становишта литературе, изузев ако се ограничимо на то да ова жуди за њом. Говор жуди за музиком, онако као што, у извесном погледу, са становишта музичара, музика жуди за говором. Ради се о стању обостраног изгнанства. Та жудња говора за музиком необично је снажна и поједини текстови као да су настали слушањем гласа који музички обликује говор. То се веома добро осећа у **Ех, Џо**, у кратким текстовима пред крај комада, или у **Неименљивом:** то је она пажња каква се поклања песми Сирена.

Да ли је као љубитељ музике водио рачуна о интерпретацијама?

Нисмо о томе толико причали... то није била она права тема разговора. Важна је била музика по себи. Он је и сâм помало свирао клавир. Сећам се да сам једном, када смо га посетили у Исију, чуо како свира још док сам паркирао кола на улазу у имање. Свирао је једну од последњих Хајднових соната, изузетно префињену, остварену изузетно скромним средствима.

Обраћајући увек исту пажњу на музички опсег реченице...

У неком Расиновом стиху, некој строфи **Песме невољеног**, или на некој страници **Ех, Џо** или **Дружине**, иста је ствар увек на делу: кроз отвор у ткиву треба пропустити, омогућити да се чује и понудити нешто од гласа, од вокалног присуства којим језик истражује и проналази песму, оно што пева, оно што наједном пробија ткиво нарације, приче, брбљарије, анегдоте и тиме производи неку врсту откривења.

Да ли је то био један од разлога који су га определили да лично присуствује пробама својих комада у позоришту?

За њега је све било ритам и све је морало да буде ритмично – а посебно је морало да располаже оним видом ритма који називамо *темпом*. Када смо преводили **Вота**, он је одбројавао прстима; адекватан превод са енглеског на француски био му је мање важан од подударности изворног и коначног ритма. Код поставке **Годоа** највише муке му је задавало време које је већини глумаца било потребно да би реаговали на шлагворт. Зато би интервенисао, сматрајући да је темпо сувише спор или сувише тром, а када би сâм режирао своје комаде дешавало му се да жртвује читаве делове текста јер је осећао да би ови глумце довели у искушење да успоре; избацивао је један део сопственог текста само да се *темпо* не би могао довести у питање. Имао је изузетно строге захтеве у погледу темпа, а глумци и режисери су се у односу на њих прилагођавали како су најбоље умели.

А у погледу гласа, распона гласа код глумаца?

Њему је више било стало до преданости глумца свом послу. У погледу гласа, није био толико осетљив на његов распон колико на његову гипкост, флуидност, брзину: тражио је хипертехнички глас. Без сумње најбољи пример за то је **Игра**, тај текст лишен тела, где три гласа извиру из тела која су ишчезла у ћуповима. Комад је монтиран са врхунском прецизношћу: рефлектор осветљава свако лице (тачније, свака уста), према распореду који је прорачунат до у секунду – као у неком Баховом делу. То је нешто попут *стретоа* у музици, једног *стретоа* у пуној брзини који је испресецан са четвртинском тачношћу. То је уједно и пример онога што је Бекет сматрао идеалним ритмичким резом, примером савршенства. Требало је да буде жестоко, оштро и прецизно, а да у исто време располаже невероватном гипкошћу која би омогућила да све то скупа пева.

Какав је био Бекет у свакодневном животу?

У мери у којој дескриптивна биографија, које се иначе ужасавам, може да буде релевантна или од помоћи када је о њему реч – био је исти као и сви други, ходао је, пио, смејао се. Имао сам једног старог пријатеља по имену Бекет, а он је имао једног младог пријатеља по имену Жанвије. Играли смо билијар у Авенији Мен, *Код три мускетара*, причали смо о филмовима, сликарству, музици, смејали се, причали о Ирској, о Паризу, о времену, о свему и свачему. Није волео када би се причало о књижевности, јер је мрзео да изриче судове. Никога није осуђивао, што је могло доста да иритира некога ко је млад писац, у потрази за одговорима. Када би се упорно наваљивало са „реци ми шта о томе мислиш!", најчешће се присуствовало повлачењу зверке у своју љуштуру. Опирао би се, затварао се попут неке шкољке. И на крају би се схватало да је у томе искрен: његова радикална скромност била је у суштини једини видљиви сегмент оних безусловних захтева какве је наметао себи и оне истрајности коју је посвећивао раду. Прешао је с оне стране – не огледала, већ излога; разбио је тај излог. Када би из пријатељских побуда пристао да прочита нечије текстове, изговорио би само неколико кратких речи. Рекао би: „Чуј, не, не допада ми се много!" И ствар би била завршена, разумело се шта хоће да каже. То није било нимало увредљиво. Био је то чак израз посебне наклоности, попут оне коју је указивао Брам ван Велдеу: током рата, када је Ван Велде у стању очајања стварао дела која се ни њему самом нису допадала, али се ипак упињао да их некоме покаже, Бекет му је рекао, посматрајући довршену слику: „Да, у праву си, немаш чиме да

се похвалиш!" Требало је бити изузетно великодушан да би се одважило тако нешто изрећи без злобе, требало је, с друге стране, имати у себи нечег херојског да би се са тиме помирило. Због тога није волео да му шаљу рукописе. Редовно је одговарао пошиљаоцима, а када их није лично познавао, скоро увек би се потрудио да прочита рукопис, и скоро увек би охрабривао или обесхрабривао писца једном речју, која би се у суштини сводила на исто. То је био доста занимљив аспект његове личности. Увек је био искрен, у мери у којој искреност уопште постоји.

Писао је комаде за телевизију. Да ли ју је гледао?

Веома ретко, али су га јако занимале утакмице рагбија. Једне суботе по подне, док смо заједно радили на преводу **Вота**, прекинули смо са радом на краће време да бисмо одгледали утакмицу Турнира пет нација. Одушевљавао се одређеним врстама игара. Телевизију је, иначе, слабо гледао, а исто тако ретко је слушао радио. Имао је осећај за медије, без обзира да ли се радило о радију или телевизији, имао је изузетно чуло за усаглашеност гласа и слике са медијем који им служи као нека операциона сала, као место појављивања и место слушања. За ону врсту слуха каквом је располагао у погледу језика, радио је представљао изванредан медиј. Исто важи за телевизију, где, упркос устаљеном мишљењу, такође има много слушања: када се телевизор постави на право место, и сама слика постаје једна од аудитивних фигура.

Рекли сте да је ретко гледао телевизију, али је није оспоравао као медиј по себи.

Он ништа није оспоравао. У њему није било нимало надмености, није се сматрао вишим од ма чега. Ништа није сматрао безвредним. Никада га нисам чуо да је изговорио ту реч – безвредно. Схватао је нужност свих ствари и њихова ограничења. Све је имало своје границе. То би одмах разумео. Постављао је ствари на своје место и разумевао их. Био је човек који је увиђао односе између слике и гласа, гласа и геста или геста и трајања...

И сликарства. Ви сте такође упознали Брама Ван Велдеа. Шта су Бекет и Брам Ван Велде мислили о ономе што ће се касније сматрати очигледним – да је текст првог посвећен сликарству другог, Свет и Панталоне, слике осујећености, условио нов начин ишчитавања Брам Ван Велдеовог дела?

Тај текст крије у себи један вид обмане: људи очекују да ће прочитати Бекетов текст о сликарству Брама Ван Велдеа, да ће у њему открити сву ону красоту каква се очекује када велики писац говори о великом сликару. Али, то је један изузетно упрошћен, огољен и скроман текст који, попут чувеног Годаровог *travellinga*, има и своју поуку. Говорећи о сликарству скоро на нивоу анегдоте и скоро-ничега, овај текст истовремено говори о скоро-ничему за које се писац определио, о скоро-ничему у које је и сâм сликар утонуо све до грла, па своје дело напушта још у настајању као да га се одриче. Апсолут није вредан поштовања када се човек једном помири са потпуним неуспехом, и то је оно што је дирљиво, али и разочаравајуће. Направљено је да би разочарало.

Када сте причали о Ирској, да ли сте се у разговору дотакли разлога његовог одласка?

Сви Бекетови ликови носе у себи нешто ирско, попут песме сећања, а у исти мах као да им ништа није прече него да одатле оду. Они су изгнаници из једне врсте предела за који ипак остају усидрени. Од његових најранијих до последњих текстова, свугде налазимо елементе који би се

могли назвати ирцизмима. Али, то је једна далека, унутрашња Ирска, изгнана Ирска, једна Ирска која више није Ирска, то је предео од којег се морало одвојити да би се пронашло. То је име за оно друге одакле се дошло, одакле се морало отићи, одсећи се, отцепити, оперисати се. Говорио је о томе са неком ганутошћу у којој је било ироније. Док смо преводили новелу **Из једног напуштеног рада**, опис одрастања у типично ирском пределу, он је изнова видео неке ствари у сећању, а када смо преводили **Вота**, поново је видео места, али ништа више од тога. Била је то земља коју је напустио и коју је поново сагледавао са ганутошћу и сарказмом у исти мах. Та Ирска је била место где се у њему искристалисало одрицање од земље. Била је то права апорија у односу на место. Читаво његово дело је у потрази за неким новим местом, оно производи нова места и удаљава се од старог. Оно напушта стари свет који на себи још носи трагове раскида, али не носталгичног, већ егзистенцијалног. Нема Бекетове Ирске. Постоји само полазак са одређеног места које се зове Ирска и измишљање неког другог места које подсећа на Ирску, али које је чисто лично, митско место, и које није географски, носталгични или регресивни оријентир.

Да ли је понекад говорио енглески?

Нисам га често чуо да говори енглески, али је увек било веома потресно када би на то пристао. Када смо почели да преводимо **Вота**, читао нам је краће одломке, на наш наговор. Обожавао је енглески језик. Исписане су читаве библиотеке књига у којима се анализира Бекетов однос према енглеском и његова одлука да се определи за француски језик. Све би се то дало сажети у неколико речи које је сам изрекао: „Указала ми се прилика да будем сиромашнији". Опредељење за француски језик одговарало је оној жељи да се приближи скоро-ничему: да се клони моћи и угледа какви се задобијају речитошћу, да престане да буде песник, да избегне афектацију у изразу, да се одрекне оног неизбежног ексхибиционизма великих писаца (Клодела у француском језику, Рилкеа у немачком, Џојса у енглеском). Одабрао је ритам, глас и француски језик, који је помало сувопаран у поређењу са енглеским, да би се лишио сваке надмености, да би постао што једноставнији, што оскуднији.

Да ли је та оскудица била материјалне природе? Има неких који Бекета доживљавају по узору на његове ликове, усамљеног и сиромашног.

Мит о Бекету који у том погледу подсећа на своје ликове, потпуно је неоснован. Он је био изузетно гостољубив човек. Будући да га је опседала гомила света, морао је да се брани тиме што је затварао своја врата, али када би их некоме отворио, онда је то чинио од срца. Био је великодушан и многима је финансијски помогао; био је племенит, сушта супротност некој крутој или равнодушној особи. Није вам прилазио на штакама, попут Молоа. Жорж Батај је у *Критици* објавио један веома леп текст о роману **Молоа** и изразио је жељу да се сусретне са писцем. Бекету се учинило да је у Батајевом погледу прочитао нечувено запрепашћење што види како му прилази човек висок метар и осамдесет два, витак, спортског изгледа, који савршено нормално хода и осмехује му се. Чинило се да је Батај очекивао да ће видети неку деформисану особу, згурену, одбојну, физички наказну. А Бекет је био човек који је играо голф и носио дрес са бројем десет у рагби тиму, што није био мачји кашаљ!

Превео са француског
Миодраг Марковић

■

Глосе о Бекету

Каћа Самарџић



На бициклу

Висок и мршав, али прав, са чврсто усправљеном главом, хода несигурно због слабог вида. Када сам га последњи пут видела возио је бицикл, са коцкастим качкетом и огртачем на себи, као било који човек његове земље, али и као његов јунак: је ли то био сâм Молоа?

Не знам

Увек је одговор „не знам". Јер то је други сазнао и није скромност та која то одговара. Не зна јер незнањем хоће своје да сазна. На питање шта значи заправо Јонескова **Лекција**, одговара кратко: „Зашто мора нешто да значи?" Поводом Баховe **Пасије по Матеју** озарено прича да је Бах пешачио с југа на север Немачке да чује славног оргуљаша како изводи то дело... Лица из Дантеа постају његове метафоре, као што појмови и најмање познатих филозофа пробијају између редова текстова Не-знам-човека.

Зашто не *Молоа*?

Ово француско изговарање Молоа настало је сасвим случајно. У париском стану холандске списатељице Јакобе ван Велде, 1957, изговорила сам тако. Бекет је поновио: „Да, најпре треба превести Молоа". Када Јакоба ван Велде преводи исту књигу на холандски, 1962, имала је већ српски превод. Изненађена, каже да је то **Молој, а** не **Молоа**. Подсећам је на ранији састанак и Бекетово изговарање, нашта се она насмеје и каже: „Као Herein у Џојсовом **Финегану**. Као што знате, они су били пријатељи и Сам му је помагао у куцању на писаћој машини (иако никад није био његов секретар, како кружи прича).

Једног дана је закуцао поштар, пошто је то швајцарски део немачког језичког подручја, Џојс се одазвао на немачком. Бекет је откуцао не подигавши главу. Сутрадан, док су читали јучерашњи текст, Џојс је питао одакле је то ‚Herein'; Бекет га је подсетио на долазак поштарев. Џојс се насмејао: ‚Нека то остане!'"

Мајка и *Comment c'est*

„Моја мати није скинула црнину до 1932, кад ми је отац умро. Све до своје смрти." То изговара човек који је у књизи **Beckett at 60** (у издању Calder and Boyars, Лондон, 1957) приказан на фотографији као дечак који клечи уз мајчино колено, што је описано у његовом роману **Comment c'est** (на 30. страни):

„ми смо на отвореној веранди засењеној врбеном омамљујуће сунце злати црвене плочице савршено

велика глава са шеширом пуним цвећа и птица нагиње се над моје коврче очи горе строгом љубави нудим углу ка небу одакле нам долази спас и који ће знам то можда временом већ проћи"

Данас су те коврче замењене густом и оштром проседом косом, а очи су бледоплаве. необично продорне. Знају да љуто севну кад се помене Белфаст, али и да се озаре кад кажете нешто што је разумевање. А строгост? Да се прикрије бескрајна осетљивост и гађење на сва зла овога света. Из ње проистиче неприступачност и само га очи понекад проказују.

Et, surtout, ne remerciez pas...

Једанпут је мени блиским људима лично однео новац и спустио у поштанско сандуче (још није био добио Нобела). Са новцем је била визиткарта са које су били отцепљени и адреса и телефон, а на другој страни је била написано: „И, нарочито – не захваљујте."

Et, pour boire?...

Возимо се мостом који спаја острво Св. Луја са левом обалом Париза. Тачно преко пута места је чувени и најскупљи париски ресторан *Tout d'argent*. Пита: „Да ли бисте смели да уђете?" Човек мора да помисли на страну 12. из **Молоа** (пети ред одозго): „...час јасно као оно *А као пиће*? Келнерово..."

Фармер

Веома је чист, нарочито су му шаке чисте, као да су спремне за хируршки захват. Стално их загледа и тражи, кратковидо жмиркајући, невидљиву мрљу. Пошто коси траву испред своје куће, у малом месту на Марни, услед тога су често рањаве. „Не волим машину за кошење, трава тражи праву косу." Случајно помињем Фокнера у вези са Достојевским, очи љутито блесну: „Како може амерички фармер да досегне **Записе из подземља**?"

„Да, украо!"

Тешко ради. Обавезан да за издавача Калдера преведе своје француске текстове, у очајању, оставља све и 1962, у лето, пише **Oh, les beaux jours**. Када га задиркујем да је то време украо, озарено светле очи: „Да, украо!"

Игра – деца

Без сујете личне, воли глумце, децу игре, али и сујетну. Дружи се с њима, путује с њима, помаже их. После пробе **Oh, les beaux jours** поново каже: „Мадлен Рено ме је пољубила!" Када Делфин Сејриг критичари назову, после представе **Игре** (коју је лично режирао), првом дамом француског језика, нико није задовољнији од њега. Када је добио Нобелову награду, јавља се из Набела у Тунису и каже: „Вода је топла и може се пливати без болова."



Сусрет са Самјуелом Бекетом

Радомир Константиновић



I

После првог сусрета са Бекетом, у Паризу, у стану холандске књижевнице Јакобе ван Велде, записао сам узгредно, али с дубоким уверењем, да је Бекет, као човек, пуна потврда, чак афирмација своје литературе. Сад, у тренутку кад се на нашем језику појављује први његов роман (досад смо га знали само као драмског писца), чини ми се да не бих имао шта друго да напишем. Можда тек још једном ово исто да поновим, ту тврдњу у којој лежи сав смисао, тако посебан, који Бекетова литература има за мене.

Сећам га се, мало погнутог за столом, тог Ирца, брђанина кошчатог, тог човека од саме кости и коже, спеченог лица, укоченог фасцинантног погледа, ћутљивог, али страховито присутног, тешког као земља, рекао бих: исконског, библијског. Кад сам ту скоро прочитао негде да је Бекетов **Fin de partie** у ствари модерна варијанта легенде о Јову, разумео сам поново да је то библијско, исконско заиста најбитније у Бекету, да савременост за њега има смисла и значења само као повод за афирмацију онога што је дубоко, старо као земља, ћутљиво и тајанствено.

Неодређен, неизвестан, он и као писац и као човек изазива вашу пажњу, нагони вас да га „дешифрујете", да му нађете право лице. Спор у покрету, чак скоро непокретан, он у ствари све време игра с нама једну велику игру, највећу која постоји – игру жмурке. За све који га знају, верујем, остао је скривен. Загонетка што не престаје да привлачи.

Тек мало осветљен једном великом стоном лампом – тог првог сусрета – са сенком на лицу, био је загонетка. Човек није могао да зна да ли га он заиста онако пажљиво слуша, као што се чини, или уопште није ту. Најзад, да ли је Бекет присутност или одсуство? Да ли је он самилост, стрпљење за друге, или ироничниподсмех који нас кажњава а да ни сами не знамо зашто? У светски чувеној

драми **Чекајући Годоа**, том извору данашњег авангардистичког театра, да ли Бекет приказује очај оних који чекају-не-чекају, или њихову глупост? Ко је данас толико *очајан* као овај писац и, опет, ко се тако страховито смеје као он? Вика његовог очаја истовремено је и урлик једног незапамћеног смеха.

II

Понекад, учинило ми се да је јасан, страховито конкретан, до максимума; а одмах затим да је то најслојевитији доживљај, најкомплекснија и, зато, најапстрактнија сензација. С њим, и то је једина извесност коју вам он дозвољава, никада нисте начисто. Да ли је сатиричар? Или ипак само метафизичар који је прошао кроз школу Џојса и Кафке? – О његовим делима, бројним, написане су безбројне критике, и скоро све оне међусобно се потиру, увек доносећи нова, већином дијаметрално супротна тумачења. Извесно је да ће, док буде постојао овако жив интерес за Бекета, та тумачења само да се умножавају.

Смем ли, свестан *замке*, али такође изазван, као сви остали, да кажем, макар и увећао збрку коју Бекет изазива својим делима, да ми се чини да је он несамерљив нашим досадашњим, уобичајеним, прихваћеним појмовима, категоријама?

Чини ми се да Бекет не остаје у свету тих појмова и категорија, него да у њему остаје само привидно, а суштински да остварује један потпуно нови свет, нови поредак, начин мишљења и, уопште, постојања. Још приликом првог гледања његове игре **Fin de partie**, осетио сам скоро физички снажну и недвосмислену сензацију: како се сав тај *ужас*, сав тај *очај* временом трансформишу у некакав мир, скоро у неко још јуче несањано *спокојство* – ако је то реч која сме да се изговори пред делом Бекета. Јер толика количина, толика мера очаја и ужаса, тог упорног, незауставливог падања низ степенице, падања у бездано ништавило, у небиће, ако је непрекидно, ако је бесконачно, може ли заиста да остане ужас и падање, или се нужно, логиком нашег духа, претвара у неку своју трансцедентну супротност, метаморфозира се у неки непојмљиви, нови облик и значење?

Роман **Молоа**, објављен 1951, тај увод у једну серију романа, надахњује и стимулира исти доживљај: свеколика беда меса и духа коју он открива и сугерира с непојмљивом тачношћу и упорношћу, неизбежно се, на наше очи, и уз нашу потпору, претвара у радикално нови поредак ствари. Тако схватам Жан Пујонову идеју да **Молоа**, истовремено, „садржи значење и одсуство значења“; Бекет тврди једну ствар и, истовремено, он је не тврди. Он као да полази од неких основних, *датих* значења, просто јер од нечег *мора* да пође, али не зато да би се на њима задржао, него да би од њих пошао даље, да би их скоро одмах напустио. Због тога, у вези с Бекетом, немојте ми рећи *очај*, ни *ништавило* ни *ужас*, јер он *све то и јесте и није*. Његов Молоа осећа се, понекад, у ништавилу као код своје куће. Може ли, онда, то ништавило заиста да буде ништавило, и говори ли нам Бекет, на тај начин, заиста о ништавилу? Да ли смо на тлу очаја из којег ниче, несхватљиво зачето, чудесно цвеће новог мира, недосегнутог још спокојства? Да ли Бекет усваја наша осећања, имена, речи, само зато да би нас увео у свет новог начина осећања, да би нас „завео“ за неки нови начин живљења уопште? Клоделова реч, *Ниједна ствар није некорисна јер она служи да објасни рај*, могла би да се примени, наравно у изузетном смислу, на посао који обавља Самјуел Бекет, тај заклети антикатолик и, још више, антидогматичар, тај фанатични *интелектуалац*: њему ниједна крпа, ниједна разлупана играчка овог нашег света, још увек нељудског, није сувишна јер од ње, и захваљујући њој, он ствара облике и, још више, значења, хоризонте, ваздух, ритмове свог света. Ево

како остајемо дужници рушевина. Ево како рушећи он ствара, заиста, и то на начин исконског стварања, које је увек било и сами бес. У тој тачки неизвесности, у тој жижи где се стичу рушење и стварање, један залазак и други излазак, зачиње се, изгледа ми, Бекетова неизвесност, која нас толико ангажује и присиљава да га „ловимо“, да га одгонетнемо.

Нико није данас толико „рационалан“ као он, нико толико сушта свест, проклета усамљена Паскалова трска која мисли, а опет – нико није толико изван закључка, тог природног циља, те неизбежне сврхе мисли, као сам Бекет. Он је филозоф, јер *филозофира* на уста једног Молоа, или Хама, или Естрагона, али он ипак није филозоф, јер је *изван* закључка и, још битније, јер је лишио себе сваког система. Систем му вреди колико и нека ствар: да би га се одрекао. У име чега? Чини се: у име непрестаног, незауставливог *тока*, у име ахасверског проклетства вечитих путника. Макс-Пол Фуше, тај одушевљени али и веома опрезни интерпретатор **Молоа**, приметио је оно што не може да промакне ни иоле пажљивијем читаоцу овог романа: да Бекет ужасно често (са заиста ужасавајућом упорношћу!) почиње нову реченицу са *али*. Па чак и свеза *и*, која је од памтивека била и остала за најбројније свеза братства, настављања у идентитету, у разбуктавању већ подстакнутог пламена, значи за њега, има смисао супротстављања, ознаку за нови, макар и најкраткотрајнији, тријумф антитезе, антистава. Бекет је рађање ставова који се руше, један за другим. Једини став је став апсолутног релативизма, незадржавања на једном тврђењу, идеји, опсервацији, и ваљда због тога он никада ништа и не тврди. Бекет још никада и нигде није стигао; он не престаје да корача по невидљивој жици. Због тога он, као што је примећено, у ствари и није ништа *рекао*; он није саопштавање мисли, или идеје, он је *покушај да се постоји*, за њега језик није средство размене мисли, него средство, ма колико убого и штуро, недовољно, једног *новог* постојања, једног *преиначеног* битисања.

Ево писца кога апсолутно не можете да цитирате, а да га не изневерите. Нађите ми коју вам драго његову тврдњу, и ја ћу вам супротставити одмах супротну, антитврдњу. Он није став, ни закључак, него тражење и неналажење става и закључка, велика провокација за све који смо осуђени на тражење смисла, одгонетке, кључа. То је партија шаха у којој нико не добија и нико не губи. Бекет нам не пружа никакву извесност, што значи никакво смирење, јер и најцрња извесност, „најмрачнији“ филозофски систем ипак је једна извесност самим тим што је систем. (После Шопенхауера човек ипак може лепо да заспи.) Тежина којом нас притиска Бекетова литература не долази толико од њених мотива, а још мање од њених „безутешних“ идеја, него од *одсуства* било каквих фиксираних, прихваћених идеја. [...]

1959.



Неспоразуми око Бекета

Павле Стефановић

„... Шта ће о нама рећи будући историчари? Једна ће им реченица бити довољна за модерног човека: блудничио је и читао новине.“

(Албер Ками **Пад**)

Разлика између Птоломејеве геоцентричке и Коперникове хелиоцентричке концепције устројства и кретања планета Сунчевог система толико је велика, заправо антиподна, да до данас утврђена и проверена тачност овог другог, каснијег система потпуно искључује научну пуноважност оног првог, ранијег, знатно старијег. Разлика између библијског, старозаветног и средњовековног тумачења човековог порекла на Земљи, с једне стране, и Дарвинове теорије развитка врста животињског света, с друге стране, исто је тако одсечна и ексклузивистичка: божанско порекло човеково тотално искључује биолошко, мајмунско, и обрнуто. Тако је и у теоријама других посебних наука: застареле, превазиђене, истраживачким продубљивањем посматраних и праћених појава обезвређене концепције бивају замењиване новијим, савременијим. Тако је, уосталом, и у општој науци, у науци наука, у филозофији: идеалистичка онтологија чини потпуно немогућом материјалистичко-дијалектичку концепцију бића и света, а Марксова трансформација Хегеловог система поништила је, негирала ту велелепну и монументалну грађевину идеалистичких премиса до корена, задржавајући – и искоришћавајући од читавог рада на том џиновском здању филозофије једино Хегелову дијалектичку методу мишљења (суђења и закључивања).

У уметности, у исказима људског духа који имају карактер и смисао оних конкретних формација које називамо уметничким сликама, ствари не стоје тако. По сведочењима уметничких слика (у научно-естетском значењу тог термина) иста појава или предмет могу бити и лепи и ружни (под естетским углом гледања), и племенити и ниски (разматрани из етичког аспекта), и израз оптимизма и израз песимизма (већ према субјективно емоционалном односу уметниковом према предмету, проблему, теми, слици). Уосталом, уметност се, уопште узев, не развија; она се само мења. Она, сама по себи, није ни прогресивна ни регресивна, у погледу квалитета и вредности њених основних ентитета, него су напредне или назадне идеје које она евентуално заступа и којима се служи – у оним својим језичким гранама у којима се она идејама, ставовима, схватањима света и века уопште служи.

Најзад, у контексту теме која ће овде бити парцијално обрађена, и за потпору тезе која ће бити заступана, ваља придодати, из сфере уопштених естетских медитација, да је у низу менâ и промена тежњи и циљева уметности кроз сву њену дугу историју баш и сама чувена Балзакова идеја о приказивању ничег мањег него самих општих закона људског друштва помоћу уметничких слика (велика и позитивна идеја за прву половину XIX века) данас потпуно застарела и превазиђена. Балзак је, наиме, у свом чувеном предговору **Људској комедији** писао: „Било ми је потребно да изучим узроке или узрок тих друштвених појава, да докучим скривени смисао у том огромном скупу лица, страсти и догађаја.“ Аспирација скоро научничка, она која ће касније повући Флобера на минуциозно проучавање северноафричког тла ради верности описа древне Картагине у роману **Саламбо**. Али, како су посебне науке од тада па до данас темељно и солидно узнапредовале, савремени данашњи писац – осим у провинцијским буџацима, где све што је природним током ствари постало измењено наступа са знатним закашњењем – нема више ни потребе а ни амбиција да се такмичи било са психологом и социологом, било са историчарем, етнографом, политичарем или добрим и вештим новинским репортером, а понајмање да се утркује са филозофом у тумачењу бића, света, сазнања, мишљења.

Савремени прозни писац (приповедач или романсијер, или напросто: градитељ вербалних слика), баш као и савремени позоришни писац, задовољава се углавном својом специфично уметничком функцијом и мисијом, али управо тај циљ ставља га пред далеко суптилније и сложеније проблеме но што је марљивост и вештина коришћења научних и филозофских тековина у облику неких рецимо срећно измишљених заплета, фабула, радњи, описа тобожњих судбина појединаца, да би се у том занимљивом и забавном псеудорепортерском руху сервирале и пласирале ове или оне друштвенополитичке идеје, моралистичке проповеди или вулгарни животнофилозофски ставови „општих места“, стечени искуством којег никада није лишен ни најпросечнији појединац. Савремени наративни писац и драматичар (трагичар и комедиограф, што је у суштини једно те исто), уморни од уметничких обичаја, навика и шаблона прошлости, и не желећи више да имитирају и у уметности понављају ликове, ситуације, међуљудске односе и друге појаве света стварности, труде се и настоје да својом стваралачком маштом, утканом по сили људске ограничености у вербалне слике, искажу своју сопствену унутарњу *духовну климу* у којој се, наравно, вазда рефлектују и свакидашње животно искуство и дејства постојећих филозофских учења, као и сва она открића посебних наука која су на неки начин и у некој мери продрла у пишчеву свест. Савремени романсијер и драматичар, дакле, стреме у својим вербалним сликама (структурама, формацијама, лексичким конструкцијама) управо оној *синтези* свих људских знања, осећања, жеља и уопште остатака и трагова (рецимо, психичких ожиљака) од доживљаја у којој су (синтези) потенцијално присутни сви примљени утисци и утицаји, а стваралачка потреба исказа аутентичног личног стања и напона духа средствима говорног језика слободна и ничим неспутана.

Ове две напред постављене тезе (1. да се уметност, за разлику од науке и филозофије, не развија и не усавршава, него само мења, трансформише, технички и формално-структурално преображава, од Хомера до Јонеска и Бекета; 2. да савремени, данашњи уметник, уколико је истински стваралац, све више избегава и напушта употребу истраживачких ставова и проналазака низа савремених, данас већ прилично високо развијених посебних наука и савремене филозофије, и да се све више ослања на специфична изражајна средства језика своје уметности, у која су својеврсно, и у свакој појединој грани уметности другачије, транспонована баш и дејства наукâ и филозофије на свест и читаву унутарњу духовну климу уметникову) – те две тезе, чини ми се, неопходно је имати на уму и некако поиздаље, дискретно, нимало наметљиво и сасвим овлашно држати у свести, када се жели и ако се жели нешто рећи о делу Самјуела Бекета, или прецизније, о унутарњој духовној клими те изузетно храбре, искрене и отворене личности, тог изванредно снажног савременог песника који је свим и свачим условљену своју субјективну људску суштину исказао речима, у низу песничких дела која је, ради умирења својих читалаца, позоришних посетилаца и радиослушалаца, називао час романима, час позоришним комадима и комедијама, час радиофонским пијесама. Овде се, пак, говори о Самјуелу Бекету као песнику не зато што је тамо негде у младости овај врсни уметник писао и песме (у стереотипном и традиционалном значењу те речи) – додуше, и тада више-мање надреалистичке снопове речи, згрудване у метафоре и неке стилске фигуре – него управо зато што је и сва Бекетова проза (квазинаративна, театарска и радиофонска)

перманентно и искључиво у уметничкој функцији, то јест низ опуса у којима употреба речи никада и нигде није стављена у службу дискурзивних исказа, дескрипција, судова и закључака, било каквих објективнологичких тврђења и констатација које би представљале верну вербалну слику неких предмета или појава; па како је поезија онај начин књижевно-уметничког изражавања у којем се буквално и појединачно значење свих употребљених речи и реченица (ако иових има) понајвише а каткад и сасвим анулира и у којем речи говорног језика наступају, у већим или мањим групама, као квалитативно нови језички ентитети, као јединице несводљиве на логичку (што ће рећи, синтаксичку) комбинацију својих саставних делова, као песничке метафоре или неке стилске фигуре, ми смо једноставно прихватили реч „поезија" и „песник" у њиховом такође фигуративном, то јест метонимичном значењу, још прецизније, узели смо их као синегдохе за појам уметности у њезином најчистијем, најспецифичнијем и најискључивијем виду.

Међутим, баш по питању како треба читати, слушати и гледати Бекетове текстове и извесним хрпама речи засуте театарске сцене, а такође и само из згуснутих или проређених мешавинâ речи саздане радиофонске творевине – настали су сви неспоразуми око Бекета, око смисла и значења његових дела, око његове скепсе, морбидности, нихилизма, песимизма, иморализма, опустошености, назадности, згађености, усамљености и чега ли све не, инкриминисаног, пејоративно наглашеног и тужилачко-чистунски подвлаченог.

Као прозни писац Бекет је у неким својим делима (у романима **Како јесте** и **Неимењљиво**, на пример) смело, опасно и дрско загазио у један начин низања речи и вербалних слика који бисмо овде назвали антиграматикалном техником књижевноуметничког изражавања. То је, разуме се, изазвало отпоре и писцу створило тешкоће у погледу комуникативности тих и таквих текстова пред очима читалаца којима заиста не би било право ни хумано замерити инертност приступања књижевном делу, следовање навикама које су такорећи наследне (јер су вековном праксом фиксиране и устаљене). Као позоришни писац Бекет је и у неким својим текстовима намењеним сценском приказивању применио сличну технику књижевног изражавања: алогични континуум реченица, опет антиграматикално „штеповање" речи и вербалних слика, међусобно диспаратне флоскуле неких бивших дугих па наситно исецканих реченица, замену традиционалних сценских дијалога монолозима удвоје или утроје (на пример, гласно мишљење Лакија у комаду **Чекајући Годоа**, контрапунктски однос три гласа из ћупова у комедији **Комедија**). И то је, наравно, збунило многе љубитеље позоришне уметности, због навике и измирености са несхватљиво и зачуђујуће пасивним држањем саме позоришне уметности током више векова, са њеним ропским пристајањем да се, као својеврсна сценска, видљива и чујна поворка безбројних појединачних театарских формација толико дуго задржи на постављању извесних лица једних према другима, у одређено време и на одређеном (вишемање препознатљивом) месту, где говором, гестовима и мимиком та многобројна необична или сасвим обична лица ступају у међусобне односе, испрва нешто заплићући, а идући према крају позоришне радње исто то расплићући, на смешан или врло жалостан начин (већ према томе да ли је посреди комична или трагична сценска творевина).

Не само театар реалистичког стилског типа (о натурализму у позоришној уметности да и не говоримо), него и драматургија романтизма и класицизма, са свим славним егземпларним врхунцима театра у тим историјским епохама сценске уметности, били су – гледамо ли их из аспекта уморне и зреле-презре-

ле друштвене свести данашњице – брилјантно, занимљиво, забавно, покаткад и мисаоно дубоко позориште за одраслу децу, за жељу и потребу људи да се племенито разоноде отменим мислима у видљивим призорима на уздигнутој бини с оне стране позоришне рампе. Позоришна уметност све до недавно, можда је допуштено рећи, све до Бекетовог **Годоа**, није се усуђивала да постави, без обзира на овакву или онакву драмску тематику, питање креирања чисте поезије, веома ограниченим средствима театарске уметности као такве. Јер када кажемо „чиста поезија" у театру, не мислимо на праксом освештани процес драмске радње са текстом у стиховима, од Ростановог **Сирана** до поетичних драма Кристофера Фраја, него на испољавање оне свестрано еманирајуће унутарње климе духа, оног унутарњег тонуса, трепета, вибрирања и зрачења целовите и искусне уметничке индивидуалности, и то све у оквиру могућих средстава позоришне уметности; а када говоримо о ограниченим средствима позоришне уметности, не мислимо на оствариву кубатуру бинског простора и електрификацију техничких уређаја модерне позорнице (која ипак увек заостаје за могућностима филмског кадрирања), него на убитачно и проклето скучени радијус мисаоно-осећајног зрачења једног оивиченог простора по којем тумарају, вијају се, сударају, кљуцају, свађају и грле људи слични нама, које гледамо и слушамо, људи који не могу постати ни планине, ни вихори, ни начела, ни сунце, ни музика.

И управо на тој тачки поетске скучености сваког традиционалног театарског стила и система може се бар наслутити, ако не и јасно сагледати истинска величина Самјуела Бекета као позоришног писца, пошто његови такозвани сценски ликови заправо и нису људи, индивидуалности, појединци, него инкарнирани одломци и трагови једне у исти мах и горде и презриве визије, покретне (или непокретне) и очовечене сенке једне апокалиптички видовите и пророчке маште, утварне пројекције једног стишаног заноса, до грла загушеног неизмерним гађењем, метафоре натоварене костурима, месом и неким крпама, бунтовнички продорни зраци сведени по нужди на људске очи, стања и напони духа испитивања, тражења, трпљења, подношења и одупирања претворена, по невољи наше ограничености моћи изражавања, у људске речи, у оне Хамлетове „само речи, само речи", које су, бар на позорници увек, још и гласови из људског грла и усне дупље.

Одмах ћу рећи у чему видим величину Самјуела Бекета као позоришног писца. У позоришту, на представи било којег знаменитог опуса прошлости, дакле приликом приказивања драме (свеједно да ли комедије или трагедије) са регуларним током експозиције, заплета и расплета, ја, као гледалац и слушалац представе, принуђен сам да се понашам као лице које вири кроз кључаоницу у нечију туђу собу у којој се један случај, један рецимо конкретни људски случај, дешава, одиграва, развија или затвара. Моја тако настала позиција није достојна човека макар и само просечних, нормалних грађанских моралних скрупула. Једино ако би тамо, с оне стране кључаонице, био тамни вилајет из наше народне приче, било мрачно небо вечитих загонетки света, моје меко и пихтијасто људско око, претворено у телескоп тражиоца одгонетке могло би бити рехабилитовано, враћено части и поносу људског рода, јер тада тамо се и не би одигравали појединачни приватни интимни случајеви, већ би, посредством имагинарних нестварних људи, лебделе тајанствене и вечне формуле света, космоса, бића, све саме шифре које ја не могу и не умем да дешифрујем (јер не поседујем кључ шифре), али уз које доспевам у једно особито стање напона, будности, опште мобилизације свог личног духа, у стање које ме присно доводи у везу са свим збивањима, појавама, ситуацијама, у стање које доживља-

вам као тајанствено и мени самом необјашњиво јединство са оним „вечним формулама света“. Овако, међутим, ја замењујем један зид на соби (три остала су кулисе) или једну страну у пејзажу са четири стране света, замењујем, дакле, страну која се, ето, претворила у око и ухо, која је оживела, која се индивидуализирала, а зашто? Зар само зато да безопасно и неодговорно присуствује мукама и невољама неких дотле мени непознатих људи који су се заплели у односе извесних драмских интрига, дијалошких распри или непомирљивих, неускладивих страсти? Не, заиста, то нити је фер игра, нити ичему води, а чини ме шпијуном, уходом, индискретним радозналцем, свим оним што ја ни у ком случају не бих желео бити, ни по коју цену и ни за коју идеју.

Ја, данашњи човек, и многи мени слични (а уверен сам да таквих има, јер нисам ни чудовиште ни изузетни геније) не желим то притискујуће дејство будоарских позоришних сцена, ту ограниченост, ту једнозначност позоришног збивања. Тек ако је тамо, на сцени, нешто тако неодређено, тако уопштено, тако на висини симбола општих и трајних људских вредности као што су то Бекетове стрепње и зебње, његове мисли и осећања, његов дубоки презир према ситничавости, гадости и празнини живота многих, врло многих људи, његова љута иронија на измишљене кумире и фетише, његов трајни и некомпромисни подсмех празном, глупом и плитком животу (какав живот никако не мора бити), а по невољи ограничености позоришног медијума и његових могућности, сав тај свет узвишених апстракција, питања, криза и тражења, достојних човекове свести, сабијен, згрудван, утиснут у привиде неколико људских ликова (у позоришном комаду **Последња трака** чак у само један једини људски лик) – тек тада, кажем, ја чисте савести и релативно чистих руку пристајем да одшетам до неког позоришта.

Неко ће можда у себи узвратити, несагласан са овде реченим, јер везан за светле вредноте наше дуге театарске прошлости, да и у Шекспировим трагедијама и комедијама конкретни случајеви драмских перипетија имају значење симбола, дакле оног општег и трајног у појединачном и пролазном. Ја ћу то, разуме се, признати, тај уступак ћу учинити; али, када се већ савремена данашња позоришна игра – захваљујући добрим делом баш Бекету (иако не њему првом и не њему једином) – стала приближавати музици, у којој нема никаквих одређених радњи и фабула, никаквих заплета и расплета конкретно идејног смисла и значења, него само неке широке неодређености, у коју сваки слушалац може утискивати и пројицирати унутарње тензије свог сопственог духовног (мисаоног и осећајног) животног сазнања и доживљајних искустава, при чему сама музика, управо том својом потенцијалном многозначношћу и вишеструким могућим латентним смислом јесте и остаје подстрек слушаочевој свести – када се, дакле, данашње модерно позориште, и чини ми се у највећем степену Бекетово позориште, почело ослобађати своје вековне везаности за извесно подражавање ономе што постоји и што сви познајемо и изван позоришта, када се то данашње модерно, Бекетово позориште одљуснуло од стереотипне перипетије, од неког збивања са почетком и крајем, од болне и смешне прикованости за неки одређени и конкретни људски-међуљудски случај (чиме тај традиционални систем позоришног исказивања нужно бива и остаје сценски приказивана репортажа, само веома сублимирана, рафинирана и компликовано изложена новинска хиперрепортажа, до узвишености поетизована у Шекспировим делима) – зашто онда, питам се, посетилац позоришних представа, гледалац збивања на сцени и слушалац речи „јунака“ са сцене, треба да остане детињасто наиван, зашто он треба да настави срећ-

но детињство (предуго детињство) позоришне историје кроз стрпљиве и инерцијом праксе преплављене векове наше културне историје, зашто он треба и мора и даље да се труди, да се напреже, да се мучи, да би из конкретног заплета те и те величанствене драме извукао њену есенцију, да би својим сопственим мисаоним напрезањем исцедио, дестиловао унутарњу симболику виђене и саслушане трагедије или комедије. Ја, као позоришни консумент, заиста никако не морам бити, данас, у стисци и врееви свог доба и своје средине, топло заинтересован за судбину шпанског инфанта из средине XVI века, све ако ми је трагични удес тог младог човека, својим хуманим сублимацијама историјског заплета, поднео на увид и један Фридрих Шилер. Ја се, уосталом, не морам саосећајно уживљавати ни у судбину оног несрећног краљевског оца којег су две незахвалне кћери довеле до лудила од патње и бола, али ћу се баш и за тај туђи, краљевски појединачни случај ипак својим сопственим и савременим бићем привезати, ако ми редитељ Шекспировог позоришта из Стратфорда, Питер Брук у дивном складу са концепцијом Јана Кота, баш својим бекетизирањем Шекспирове филозофско-поетске визије света, помогне да не вирим кроз кључаоницу у интимну просторију туђег фамилијарног случаја, туђег прљавог рубља, и да лако и брзо заборавим, после позоришне представе, и краља, и ћерчице, и војводу, а да никада, никада не заборавим да је симболика Лировог лудила химна ослобођења духа човековог од крвоточне плиткоумности властољубља, да је то узвишено и племенито лудило отуђивање од гадости и сваковрсне подлости света, да је та пропаст у полуделости баш симбол спасења личне свести, после свих искустава. Ја, најзад, не морам пристати на малтретирање које би ми, данас и овде, у овом свету и веку, хтели приредити претенциозни „мајстори“ натуралистичког или, што је још горе, оног рафинираног, псеудомудрог а у ствари гњаваторског психолошког театра, са којима су ме у ненаоружаној младости један Сарду, или Анри Бек, или Анри Батај, или Анри Бернстејн лукаво увлачили у своја цизелована разглабања, театарско дијалошка распредања о надалеко чувеном брачном и ванбрачном троуглу, у онај голицави психолошки-онанистички ситни вез бљутавих грађанских проблемчића који се протежу још од Маривоа наовамо. Али, ја ћу јоште како потрчати у Атеље 212 на представу Бекетове комедије која се и зове **Комедија**, иако се, по спољашњој фактури драматуршког ткања, чак и ту, дакако привидно, послује са тим чувеним троуглом, али ћу ја то учинити, тамо похитати, управо зато што унапред знам, са пуним поверењем према пригушеном Бекетовом гађењу, да се ни у ком случају, сат или два, нећу морати бактати са једним одређеним конкретним заплетом и расплетом радње, која је тамо нечији приватни случај и који ме се ама баш нимало не тиче, но да ћу зато – и у накнаду за време поклоњено приказивању истине о нормализацији ступидности и тоталној заблесављености онога што би могао и мора бити људски дух – присуствовати оном тананом и грозничавом трепету Бекетове поезије која је одмах ту, иза речи, негде на светлим висинама једне хуманитарне брижности, као латентно присутна контрапозиција и антитеза намерно ништавним, безначајним, тривијалним, плитким и отужно баналним речима из ћупова људске оглупавелости и до стравичности остварене запарложености.

Голем је неспоразум око смисла и значења Бекетових текстова настао управо на распону антиподних вредности речи и реченица које изговарају његови тобожњи сценски ликови (заправо тамни одсјаји симбола зала која мрве и уситњавају и људски дух и људско достојанство и речи које нису изговорене ни од ког, но које јасно наслућујемо у смождавајућој Бекетовој осуди света стварности. Ко су запра-

во његови сценски ликови? Зар оне јадне и бедне сподобе што се или тетурају по бини или чуче у ђубришним кантама и ђубовима? Зар они отужни и офуцани папагаји јевтине брбљивости чији се вербални сигнали опустеле полуегзистенције котрљају сценом, као провидни кликери шаблонизираног говорења и говорења за којим остаје траг смрада од труљења и распадања? – Никад и ни у ком случају! Напротив, Бекетов једини херој, и у романима и у позоришним комадима, лебди изван и изнад свих написаних и изговорених речи, у прози и у драмама. Бекетов једини „литерарно обрађени лик“ јесте он сам, заправо антипод и апсолутна супротност свему написаном, описаном, скицираном и декларативно фиксираном, заправо један једини имагинарни и широко уопштени могући људски лик, заправо Бекетов дубоко скривени, ћутљиви, невидљиви и нечујни идеал, заправо онај потенцијални и вазда потенцијално присутни човек – који би у ствари морао бити човечанство – апсолутни и интегрални антипод свима оним избеделим, сасушеним, первертираним, похотљивим, погашеним и усахнулим људским отпацима, за чији срамни пад у лицемерство, ништавност, обезљуђеност и безличност неки други, сасвим другачији, мекушни, слабији, сентименталнији, још помало романтични мислилац-песник не би имао ни нашао довољно речи осуде, презира и гађења, док антиромантични, савремени, луцидни, очеличено храбри и некомпромисно лични песник-мислилац Самјуел Бекет, сав у дивовским пропорцијама свог неизмерног моралног гнева, има и налази дуге, дуге језике ужарене вулканске лаве од речи (како и доликује тврдом, пркосном, поносном и неуморно јетком Ирцу).

Хоћу да кажем да Бекет пише о оном што мрзи, презире, са гнушањем одбацује и неумољиво осуђује. Више је него сигурно да он, такав какав је, то чини зато што неког и нешто исто тако неизмерно воли, диви му се, потајно и неизречено призива га. Ко би тај „неко“ могао бити, шта би то „нешто“ могло бити? Чини ми се да нимало није тешко погодити: све супротно од исказаног. Горди, моћни, храбри људи, способни да се суоче са свим опасностима, да преброде сва искушења, да превазиђу сва колебања и слабости тренутака (каквих, разуме се, и код тих и таквих има). А затим: људски квалитети, као што су истрајност, упорност, издржљивост, и пре свега лично достојанство, она част и слава човекове прошлости о којој је, са извесним реторским патосом, говорио Вилијам Фокнер примајући Нобелову награду у Штокхолму. Но пре и изнад свега, Бекет је бранилац напора човекове свести да ову „кратку посету“ која се зове живот испуни неким вишим и дубљим, релативним, дакле људским, човеку потребним и доступним смислом. Питаћете ме: где он то каже. Рећи ћу: у туробним сликама глупог и кукавног животарења и умирања свих оних Марфија, Молоа и Малона који су се целог века проводили празно. Па онда, пошто су све Бекетове реализације негативни снимци његове поетско-филозофске визије, дате у наративним и драмским метафорама, ја бих још додао да је Бекет и добро скривени апологет љубави, јер једна од његових гажених, сурово шибаних, упорно оптуживаних сенки, једна поетски константна метафора на неких 250 штампаних страна, и која се зове Молоа, издаје Бекетову ћутањем заштићену тајну, када каже: „Глупава игра по мом мишљењу и уз то, на крају крајева, заморна. Али ја сам у то унео прилично добре воље, знајући да је то љубав...“ Зато код Бекета умиру бедно они који су и живели бедно. Толстојев Иван Иљич умире ипак са једном касно стеченом филозофском резигнацијом, јер је на самом крају, за дугог боловања, смогао времена и духовне концентрације посред физичких болова да начини биланс свог штурог чиновничког живота. Кнез Андрија Болконски умире већ по скриваном Бекетовом идеалу, но о таквој смрти, уверен сам, овај горди и згађени, рањени писац никада ниједну реч неће написати: тако шта је он резервисао за себе лично, свакако у модерној варијанти стилизације.

Смождавајућа иронија, којом Бекет облива рецимо баш шекспировског човека страсти и нагона (Ричарда III и Магбета, али не Хамлета и не Проспера) поставила је лукаву замку многим умним критичарима Бекетовог дела, и они су, групно сједињени мотивом самоодбране, у њу упали. У Бекетовој клопки сада се копрцају сви Ироди, бојажљиви људи који су изрекли анатему, проглашавајући Бекета нихилистом и драматуршким адвокатом теорије апсурда. Апсурд егзистенције – то значи бесмислица нашег људског постојања, а овај писац је управо њу хтео да уздигне до људске самосвести, достојанства и поноса. Креирајући ликове Марфија, Молоа, Малона и оне убоге двојице чекалаца из **Годоа** Бекет се, међутим, храбро заложио за људске ликове супротних духовних квалитета. Његови би потенцијално присутни ликови, казаћу то, пре могли бити Аристотел, Спиноза и Кант него ли они о којима нам овај писац говори. Бекетов згађени презир, испуњен на махове подсмехом или сажаљењем, односи се на филистре грађанског друштва и доба, а каткад (у лику сенилног Крапа из **Последње траке**) и на онемоћалу старост субјекта који се егоистички и самољиво трошио у плитким авантурама по парковима и гарсоњерама велеграда.

Нисам случајно поменуо Аростотела, Спинозу и Канта као потенцијалне Бекетове узоре људског духа. Први поменути је 20 година провео у Платоновом Академосу, затим био васпитач Александра Македонског на Филиповом двору, а после Александровог поласка на поход у Азију, преселио се у Атину, одакле је као „безбожник“ морао бежати на Еубеју, где је (у Халкиди) и умро. Спиноза је био понижаван и вређан као атеиста, па је морао брусити сочиво, да би очувао самосталност своје мисли, коју је носио, као бакљу луцидности духа, једва до 45. године постојања међу живима. Имануел Кант није за живота макао из источнопруског градића Кенигсберга, а онде је, на краткој путањи од универзитетске катедре до трошне клупе у градском парку, замишљена и остварена **Критика чистог ума**. Ово су људи-духови тако рећи без биографије. Нема блуда, нема авантура, нема људског брлога у плитком и убогом робовању животињским нагонима. Ова тројица су, дакле, етичка антитеза Бекетовим „херојима“ из романа и драма. Они су, ван сумње, узори младог Ирца који је, за првог свог бављења у Паризу, халапљиво читао филозофска дела. Али, није одлучујуће шта је ко написао, већ какво је људско држање вазда за живота имао. Знао сам једног сељака из околине Пожаревца, од којег сам се заувек опростио 6. априла 1941. године, после првог налета „штука“. Био је господствен, имао миран и одмерен корак, дух отворен и радознао за ствари које није имао времена ни прилике упознати на њивама или у берби грожђа у свом селу. И тај би, несумњиво, одјекнуо у ћутању Самјуела Бекета, као горди антипод оних о којима зауздана срџба овог проницљивог писца непрекидно клизи и вијуга, из романа у роман, из драме у драму.

Најзад, гађење, презир, осећање немоћи и самоће, протест и бунт, несагласност са током ствари у свету, апатична помиреност, старачка излапелост, плиткоумно тумарање од једне пролазне сензације до друге (дакле, час Бекет, час његова сенка) – ипак су категорије унутарњег субјективног света у сваком човеку, бар у неком раздобљу „кратке посете“. Шта онда треба да представља и значи чињеница да понеки људи не желе да се сусретну и суоче са тим заправо својим аутентичним унутарњим менама, расположењима, кризама, стањима и ставовима? Мислим да то треба да значи да понеки људи нерадо (јер можда и постиђено) стају пред огледало. Они, свакако,

не маре за бекетовске типичне ликове и ситуације. Е па лепо, нека их онда само замисле као конкретне уметничке слике, као сценске метафоре, ружне лутке, пусту игру, пантомиме с полугласом, нека те Бекетове ликове и ситуације преведу, преселе, пренесу у своје сопствене и себи присне варијанте метафора, па ће све са Бекетом, па ће сви неспоразуми око његовог песништва бити у најбољем реду. Можда, тада, неће све бити у најбољем реду са светом стварности, са расклиматаним позицијама нечијих личних идеала. Но онда, нека се нико не баца камењем на Бекета, нека чистунац-незадовољник, кандидат за анђела, окрене своју срџбу и нелагодност према свету стварности, а не према ирском књижевнику који пише више на француском језику него на енглеском и који је двојезично искрени, горди, побуњени, етички веома јасно опредељени песник и – ништа друго.

Латентно присутна филозофија Бекетовог песништва није апологија апсурда. Напротив, она је метафоризирано проклињање обесмишљености испражњеног, нагонима капитулантски предатог и отупљеног живота многих усред цивилизације. Бекет је писац црног хумора, сатиричар, горди и племенити бунтовник који се бори једино специфичним средствима и оруђима уметности. Али, пошто је уметник и драматичар, он је принуђен да колико-толико скицира неке аветињасте сенке, неке утваре уместо људи, нека одурна сновиђења (према чијим опачинама нас је Фројдова психоанализа још пре пола века спасоносно имунизирала). Да би уста глумаца нешто могла говорити, мрмљати, гласовно екстериоризирати, песник је морао извести на сцену живе људе, но с тим да ови остану вазда симболи, носиоци вибрирања гневног и побуњеног духа песниковог. Бекет не описује и не приказује никог и ништа. Он само излива у многе побочне и преиначене (изопачене) рукавце матичну струју, велику тамну реку, вулканску лаву духа, оно компактно и концентрисано густо стање свести у којем се, кроз муке искустава и сазнања, кроз многа искушења, она пробија до других људи. Бекетове утваре на сцени говоре о оном о чему људски дух, прекаљен искушењима и искуствима, ћути, кад мирује, кад контемплира, онако како је древни источњачки песник замислио да Буда ћути, предан Нирвани. Бекетов једини имагинарни херој, антипод скицираним отпацима човечности, нема конкретних мисли – он је мисаоност. Тај јунак не испољава ниједно од одређених људских осећања – он је свеукупни потенцијал људске емоционалности. Тај Бекетов латентни, унутарњи идол не испољава тежње ка остварењу појединих, пробраних, па и високих циљева – он је људско стремљење.

Бекет као писац антидекларативно слави и велича мисаоност, осећајност и узвишена стремљења савременог, данашњег човека од духа, какав је и он сам, супротстављајући тим вечним вредностима, у метафоричним исказима, одвратну кавалкаду оних мизерних креатура које је пустио, у својим романима да кукавно цркавају, или их извео на позорницу да на њој брбљају, стењу, кукумавче и штуцају.

Замолио бих стрпљиве читаоце овог огледа да се врате на почетни мото. Онима који ће то учинити имао бих још да кажем да Самјуел Бекет није ни блудничио ни студиозно, интензивно, усредсређено читао новине. Он је само писао о апокалиптичком смаку духа, о оној огромној маси човечанства која – опет у метафоричној слици ствари – једино те две акције врши и обавља.

1965.

■

Случајни фрагменти о Самјуелу Б.

Милан Ђорђевић



За наше доба каже се да је доба „смрти човека“, „еклипсе Бога“ (М. Бубер), доба нихилизма, схваћеног и на Ничеов и на Хејдегеров начин. То је „оскудно време“, симболично житки мрак у коме се попут напола успаваних златних рибица праћакамо, снатрећи о којекаквим будућностима, прошлостима, доказујући, гризући се, сумњајући и тако *ad infinitum*. А да ли је збиља тако? Можда. Ништа нам не даје коначан одговор: лебдимо у зракопразном простору. Усмртили смо све богове, небо је празно.

И једно од делâ која говоре из срца овог европског нихилизма дело је Самјуела Бекета. Настајало је у времену од тридесетих година овог века до данашњих дана. Дакле, развијало се у једном фантазмагоричном свету, у сенци друштвеног плеса мртваца и историјских крабуља, бивајући савременик разних потреса, ратова, политичких и других клања, судских процеса, капитализама, стаљинизама и сличних друштвено корисних или некорисних појава. Сви ти друштвени рајеви, паклови и чистилишта немају непосредног утицаја на Бекетово писање. Лично не презирући фамозни друштвени ангажман, он учествује у рату као скромни борац Покрета отпора у Француској. Али, такво деловање не приближава његово стварање такозваној стварности на начин како се то догађа са делима Малроа или Сартра. Бекет и после тог сусрета са историјом, праксисом и најбруталнијим облицима конкретног живота, наставља да пише о суштинском, о уништеним, дезинтегрисаним бићима, о „оном чија је судбина да буде ту“. Његово дело је и једно од најверодостојнијих сведочанстава о нашем добу.

Владимир и Естрагон, чекајући свог и нашег Годоа, толико су слични милионима оних који су педесетих година, у време хладног рата, корејске кризе, интервенције совјетских трупа у Мађарској, чекали да им америчке или совјетске нуклеарне бомбе почну пљуштати по главама. Исто то чекање је и неко исконско чекање, у међувремену, у празном простору, између два чина још-увек-људске и не-више-људске егзистенције, чекање које сви ми, урођени у млаки компост свакодневице, тако добро познајемо. Такође присетимо се да је и историја јудео-хришћанских религија једно дуго чекање Месије. Али, чекање може бити и чекање револуције, чекање на хапшење (стаљинистички терор, Гестапо), чекање погубљења (Сартров **Зид**). Све што чинимо проткано је тим чекањем. Такозвани живот, осим што личи на лирску недељну променаду од рођења до смрти, како то себи неки медитативни духови представљају, може бити и то чекање, чучање немих људи пред затвореним вратима или под окамењеним небом. Кад сам рекао да је Бекетово дело једно од најчистијих израза нововековног нихилизма, под појмом нихилизам нисам мислио на нешто негативно – напротив. Али, нихилизам није довољан да објасни ово дело, уколико га је уопште могуће објаснити.

У њему срећемо очај, безнађе, страву и свакојаке друге књижевне зачине који иначе спадају у камијевско-сартровски егзистенцијалистички реквизитаријум. Али, и ту је Бекет особен и разликује се од писаца егзистенцијалиста. Очај, апсурд, безнађе, страхови и дрхтање – све то код њега добија нову димензију, бол се преобратио у лакрдију, у бекељење и подсмех. Ако би у неколико речи требало окарактерисати Бекета, онда бих његово писање назвао мешавином **Књиге о Јову** и **Књиге проповедникове** коју препричавају кловнови, скитнице или јунаци америчких немих филмских бурлески.

Све што се код Бекета догађа или не догађа, то одсуство догађања или присуство недогађања у **Крају партије**, у **Срећним данима**, у романима: **Молоа**, **Малон умире**, **Вот**, **Неименљиво** и другим, нема ништа са нашим антропоцентричним, хуманистички и миметички структурираним духовима. То што читамо или гледамо на позорници само је игра мета-

физичке жмурке са давно изгубљеним смислом.

Бекетови јунаци или антијунаци заправо не очајавају због положаја у коме се налазе, јер да би се очајавало мора се нешто изгубити, треба бити трагичан на начин Шекспирових или јунака грчких трагедија, већ очајавају због немогућности да истински буду очајни. Уместо да се жали за изгубљеним рајем, овде као да се жали за изгубљеним паклом.

Бекет ту варира једну стару апокалиптичку тему, нешто што срећемо још у староегипатској Ипи-Уровој **Жалопојки**, али његов свет је свет одсуства трагедије, тако да апокалиптични тонови код њега звуче као пародија. Нешто као кад би неку Бахову фугу одсвирали на дасци за прање веша. Уосталом, погледајмо наш свет учесника и истовремено сведока властите драме, изокренути свет, нетрагични свет у коме је потрошња доведена до врхунаравног принципа. Тај свет је лишен трагедије, али можда је највећа трагедија баш то што у њему више нема ни истинске трагедије, ни комедије; постоји само то монотоно прежвакавање истог, понављање и лагано напредовање кроз свеопшту летаргију, равнодушност, презасићеност, тупост. И да ли је то збиља напредовање? Или можда назадовање? Пут према општој ентропији? Опет могу само рећи: можда.

Код Бекета наместо трагичних јунака: разних Прометеја, Отела, Хамлета, играју своју игру наши деперсонализовани двојници: Естрагон, Владимир, Крап, Вини, Хам – људи лутке или антиљуди, подљудска врста, бића или још боље „не-више-бића“, ти пајаци од крпе, испуњени трином, који нешто неразговетно мрмљају, који једни друге, у складу са својим потпуним падом, инфантилно зову бедастим именима: Диди, Гого. Је ли то тепање ништавилу?

Они немају шта да изгубе, ништа не желе, никуда не иду и као да ниоткуд и не долазе; ако ишта чине, онда су то само чекање и говор, дуги монолози којим се ништа неће рећи. Уместо тражења излаза, уместо трагања за могућностима живота, уместо откривања будућности, ове расковљене сподобе, ти афазичари, амнезичари, паралитици и шизоидни типови, ти апатични кловнови, покушавају да досегну једну врсту апсолута: апсолутно ништавило. Њих је, ако хоћете, захватила немоћ, психофизички израз метафизичке, онтолошке и космичке изгубљености.

Сва људска хтења одувек су се кретала између апсолутне моћи и апсолутне немоћи, али као да ни једно ни друго никад није могло бити досегнуто. Тако и ови Бекетови јунаци устрајно раде на својој вољи за немоћ, покушавају да се тотално идентификују са ништавилом, али никако да пронађу тај *modus moriendi*. Они су чак немоћни да постану ништавило. Њихова немоћ је немоћ да се буде апсолутно немоћан. И смрт је споредна у њиховим егзистенцијалним играма, у којима су проиграли сами себе. Они се слепо придржавају јединог свог правила: говорим, дакле постојим, подсмевајући се европском субјективизму од Декарта па наовамо и као да тим понављањем бескрајних монолога (логореја) хоће да одреде своје постојање.

По Хајдегеру: „Говор је кућа бића“. Овде код Бекета говор је љуштура, пужева кућица и то више небића него бића.

Време, простор, људски односи, дан, ноћ, све је то код Бекета небитно. И све што се у његовим делима „догађа“ као да се збива пост мортем, или још прецизније речено у смрти, у њеном сивом и хладном простору, с оне стране наших хуманистичких друштвених игара, у некаквим антисветовима. И баш зато што се служи чисто имагинарним средствима, што се претвара у чаробњака који нам попут сликара Тангија открива опустеле световe тишине унутар ових наших светова, Бекет је надасве песник. Истина, он је шкрт песник који обиљу цветајуће твари, оном дионизијском, еруптивном, оном оргијастичном, чулнорадосном и много-гообличном, претпоставља аскезу, сажетост, сведеност на једну основну тему: замирање свега људског, разљуђење, гашење свега животног, екстатичног.

У својим каснијим делима, као што су **Cascando**, **Ех Џо**, **Не ја**, **Речи и музика**, Бекет је још шкртији у изразу, још је загонетнији, херметичнији, све је више непокретности; реченице се мрве, остају речи, огољене до срчике, до потке.

Тако језик, говор, глас, постају протагонисти писања које је све апстрактније. У осами, на опустелој сцени, као хрпа белутака на жалу, сам језик говори. Питање ко говори постаје излишно. Речи постају приказивачи властитог расапа. То нас подсећа на Витгенштајна. Свет је сведен на језик, деперсонализован, истргнут из употребног, друштвеног озрачја и остављен самом себи да исијава последње одсјаје. Говорећи коме? Можда само још себи. Властитој ћутњи, широкој као ноћ без звезда.

Сивило, песак, пустош, прашина, тишина. Сумрак? Празнина?

А је ли уопште било дана? Јесу ли траве расле? Је ли ластар избијао из храпаве коре дрвећа? Је ли нешто после кише бујало из још млаке земље? Је ли било покрета?

Не зна се. Амнезија. Пораз? Победа? Чега? Кога?

И, заправо, где?

1979.

■

Самјуел Бекет – светлости и неодвојиве сенке

Иван Димић



Са Бекетом, још једном, потврђује се стара истина да је за прихватање нових уметничких облика потребно *време привикавања*; што је новина радикалнија, то су отпори жешћи, а време тог прилагођавања дуже. Тим поводом, још једна се констатација може извести: ако под конзервативношћу подразумевамо не само старачку учауреност, него и недостатак интелектуалне радозналости, маште, гипкости духа и осећања – укратко неспособност за мењање и напредовање, примећујемо да, готово по правилу, највећи отпори на промене долазе од стране догматичних назови-учењака који алиби за своје неразумевање живота уметничких форми, за своју аподиктичност, надменост, жељу за доминацијом, а у основи за своју корениту несигурност, траже у сопственој правоверности, у одбрани „прописаних“ и „засвагда“ утврђених вредности.

Данас, када је прошло равно четрдесет година од објављивања првог Бекетовог романа **Марфи** (**Murphy**, Лондон, 1938), сва је прилика да су се полемичке страсти углавном слегле и да се може *sine ira et studio* говорити о лепоти дела овог изузетног ствараоца.

Схватање и несхватање уметности

Нека ипак буде дозвољено да наведем један једини текст не само због тога што на тако карактеристичан начин одржава устајалост духа и неразумевање које иде до ламента и гнушања, него што пружа могућност за одређена уопштавања.

„Неспособан сам да схватим“ (каже отац Лисјен Гисар) „симболе и филозофске претпоставке које неки критичари приписују Бекету. Ево шта ја видим. Личност из **Како јесте** пузи у блату и док се то гмизање наставља, он започиње некакав говор са самим собом који је једноставно бесмислен. Тај живот ларве што се лепи за ђубре, тај бескичмени говор

коме се не може дати ни привид повезане мисли, то је слика ништавила. Нема ту више јунака из романа, нема лика усправљеног, и у ходу. Човек тавори у некаквој окрутној напуштености; већ је враћен у најодвратнију беспомоћност, у непокретност која чак није у стању ни да вапије. Али, ако је то Бекетова 'филозофија', зашто онда настављати са таквим писањем? Оно што човека љути у **Како јесте**, не узимајући у обзир намерне изражајне облике, то је очигледна противречност између вербалног бљувања и ћутања, једног логичног става. Понавља нам се да је немогућно писати, а не престаје се са говором."[1]

Ово је типичан пример критичара који књижевном делу приступа *искључиво рационално*, дакле лош читалац, коме вероватно ни на памет не пада да би могао, пре сваке рационалне анализе, да покуша да се препусти дејству Бекетове реченице. Не улазећи у то да ли му одређена мрежа предрасуда мрачи или не мрачи видик, тај се критичар очигледно понаша као да се налази не пред уметничким производима, него пред социо-политичким или филозофским конструкцијама чија ваљаност има да се оцени по строгим принципима логике, а можда и по канонима хришћанског морала.

Немам, разуме се, намеру да полемишем са оцем Гисаром; желео сам само да истакнем пример једног априористичког става. Међутим, стотине других читалаца овако се љуте као и отац Гисар, а не може се тврдити да баш сви напуштају Бекета због своје ускогрудости или својих предрасуда. Пре би се могло рећи да је то неки нејасни страх, нека врста одбрамбеног импулса пред тамним дубинама визија што се непрекидно смењују и, са сваком новом етапом у овом стваралачком и филозофском истраживању, све гушће преплићу у романима, новелама и позоришним и телевизијским комадима нашег писца[2]. Ти читаоци су врло блиски једној много широј категорији

[1] Lucien Guissard, **La Croix**, 1960. Навео André Marissel, **Samuel Backett**, Paris, Editions Universitaires, coll. Classiques du XXe siècle, 1963, стр. 105

[2] Овај побуњени и усамљени Ирац (рођ. 1906. у Даблину), већ деценијама живи у Француској и пише искључиво на француском језику.

оних који полазе од једноставног и превасходно угодног резоновања: ако је већ живот мрачан, због чега онда тражити и налазити ту исту трагедију у уметности, односно књижевности, чији је смисао и задатак да забави?! Нема потребе тражити речи да се побије ово врло раширено хедонистичко гледиште. Није уопште у питању да ли је уметност забавна и корисна, нарочито не у оваквом контексту. Она то јесте, што се само по себи разуме, али то нису њене битне особине. Она је, пре свега, и за ствараоца и за учесника у том стварању – читалац, гледалац, односно *отворени* прималац, то јест онај који је способан да се мења и да истражује – *животна страст и виша свест о животу*. Уметност је сам живот у том смислу што имплицира сва животна струјања, све проблеме, све његове тамне и радосне стране, али је и нешто више од живота у том смислу што организује у својеврсним ритмовима (ми то осећање које се рађа преводимо појмом поезије, *појезис* = стварање) животне појаве усредсређујући у једној жижи – дело као целина – све наше афективне доживљаје и сва наша умовања о животу (сазнање, мудрост у најдубљем смислу). Из овога произлази да је уметнички доживљај, и за ствараоца и за примаоца (својеврсног поновног ствараоца!), нешто и озбиљно, што ангажује свеколику личност, и радосно. Мање-више учена спекулација, као и пријатна и корисна забава (без обзира на Хорацијев савет *utile dulci*), самим тим што не ангажују целокупну личност примаоца, промашују дело. Ту је, у основи, извор многих неспоразума, многих лажних или погрешно постављених проблема у области критике.

Емоција и разарање лика

Да би се уочио правац Бекетовог пута и његових књижевних истраживања – а мислим да се, у оваквим разматрањима,

можемо задржати на етапи која обухвата почетак романескне трилогије (такозвана М-трилогија: **Молоа**; **Малон умире**; и **L'Innommable – Безимено**; ужас, чему се ни име не може дати – са ликом Махуда и М-личности из претходна два романа), а од позоришних комада **Чекајући Годоа** и **Крај партије** – ваља подвући следеће:

Радикална промена коју уноси Прустово **Трагање за изгубљеним временом** (1927) у технику романа помера кључне концепције на којима се градила дотадашња књижевност. Није ту само реч о потискивању ликова и фабуле у корист стваралачког процеса као таквог, тј. писања (*écriture*), него је доведена у питање традиционална функција књижевности: да одражава, да *представља*. Имена Џојса, Кафке, Фокнера означавају сјајне међаше те споре али темељите промене. Даљи корак у овом смеру начиниће писци новог романа – при чему израз *даљи* никако не намеће слику неког прогреса, што би било апсурдно, него подразумева наставак у производњи *друкчијих квалитета*, а у погледу теорије романа, нова, самосвојна истраживања.

У вези и са општим токовима романа и са поетиком савремених писаца, један вид проблема емоције – и то у делу Алена Роб-Гријеа – пружио би могућност да се јасније сагледају нека начела Бекетовог рада. Али, претходно бих изнео, без обавезе на доказивање (превелика дигресија), две поставке:

1. Сходно логици развоја савременог романа, онемогућена је идентификација читаоца са ликовима. Код Роб-Гријеа, она се врши у равни општег сплета структура, а конкретизује се обично ван дискурзивног мишљења, у виду неке слике чији је интензитет сразмеран читаочевој снази продора и моћи асимилације – напетост, ишчекивање, стрепња, итд.

2. Литота, којој стреми целокупни француски класицизам (Жид), неочекивано се појављује као средишњи елемент у свим најпознатијим Роб-Гријеовим романима (с тим у вези Гаетан Пикон сматра да се са том техником француски роман налази на прагу једне нове, претокласичне ере).

Када имамо у виду ове две премисе и, с друге стране, огољеност и геометризам Роб-Гријеове дескрипције, поставља се питање како објаснити да су емоције у Роб-Гријеовим романима бар равне Корнејевим по интензитету, а да свеукупна фасцинација која се концентрисано преноси на читаоца знатно надмаша снагу дејства најпатетичнијих страна великог француског класичара? Чини ми се да разлог лежи у томе што, без обзира на онај најдубљи такт – чији је литота управо спољни израз – који Корнеја увек чува од мелодрамске разбарушености, он ипак свеколике вредности свог дела *непосредно* гради на богатој игри осећања. Уздржана или не, емоција је постоље на којем се подиже и грађевински материјал од којег се зида Корнејева уметничка творевина – са свим њеним највишим вредностима у категорији морала, историје, филозофије, метафизике. Међутим, Роб-Грије од почетка, и начелно на теоријском плану и непосредно на уметничком, одлучно *окреће* леђа свету емоција (никако не кажем да га негира или избегава) и испитује могу ли, и у којој мери, одређене унутрашње романескне структуре да произведу одређена ритмичка струјања која би, и у њему и у читаоцу, ослобађала запретене енергије, која би мењала једног и другог, и, кроз доживљај ЈЕДНОГ (поетско јединство између појединца и света) продубила, заоштрила и преиначила визију МНОГОСТРУКОГ, омогућујући на тај начин дубље сазнање живота.

Ова измењена оријентација, ово окретање ОД емоције, доводи до парадоксалног резултата: као нека врста „споредног производа“ добија се управо максималан емоционални интензитет баш због тога што је на само испитивање емоција стављена сурдина. Није више, дакле, реч о пригушивању појединих осећања, у појединим ситуацијама, него о коренито из-

мењеном ставу. Што се савршенство живих ликова класичног реализма не може више опонашати (не говори се, дакако, о псеудописцима, јаловим, који једноставно плагирају), што се чича Гранде, Вотрен, Наташа Ростов или Ана Карењина ни на који начин не могу вратити није резултат неразумевања, снобизма оригиналности-по-сваку-цену неке деспотске авангарде. То је последица померања тежишта испитивања на пољу уметничког искуства. У свету једног Кафке, а поготову Клода Симона или Бекета, такав лик би по сили ствари испао бесмислен анахрони покушај.

Једна прецизна хомологија нас враћа Бекету. Однос Роб-Гријеа према проблему емоције је управо однос Бекета према проблему језика. Наведени католички критичар чудио се што неко упорно пише иако не престаје да се жали како је немогућно писати. Није слутио да је Бекетова величина, између осталог, у томе што се непосредно ухватио у коштац са основном противречношћу садашње литературе: како ишта казати ако се више не може ИЗ-казивати, то јест изразити, то јест представити. Проширујући домет Фукоове дефиниције класичног говора као говора „у коме биће и представљање налазе своје заједничко поље" (Michel Foucault, **Les mots et les choses**, стр. 323), Олга Бернал, сјани тумач Самјуела Бекета, подвлачи: „Докле год је писац веровао у двојност језика, докле год је у њему налазио отисак реалности, он је од језика захтевао да дешифрује свет. У погледу језика, нема стварног прекида између Бодлера, Малармеа и Пруста. Ниједног тренутка њихов језик не долази у опасност да о себи размишља: он одржава свој статус изражавања једне ван-лингвистичке ства-рности. Али, чим се створи пукотина између представљања и бића, чим речи и бити изгубе своју заједничку основу, вербално представљање срозава се до степена фабулације. Та пукотина може толико да се прошири да доведе до разарања категорија мишљења."[3]

Да из романа у роман, из комада у комад, овај стваралац све оштрије стреми једном јединим циљу, то се открива оном читаоцу који се удуби бар у два-три дела, под условом да следи њихов хронолошки редослед објављивања. Прелазећи на све уже кругове у дантеовској визији свог задатка, Бекет се редом суочава са горућим проблемима стварања и бића, а у средишту тих концентричних кругова као да остаје стваралац поистовећен са судбином целокупне књижевности: хоће ли она, и може ли надживети неотклоњиви покушај сопственог уништења. У сваком случају, не може се порећи да се на свако ново дело преноси нешто од драматичне тензије те неизмерне, готово фанатичне радне усмерености.

Етапа из педесетих година, када се за Бекета тек чује захваљујући његовом позоришту (**Чекајући Годоа**, премијера у Паризу 1953) и када објављује М-трилогију (1951–1953) – обележена је већ радикалним променама: романескна личност показује знаке удвајања и распадања, стварност бива све двосмисленија, нестају традиционална упоришта – Истина, Вера, Морал, држава и друштвене институције добијају карикатуралан вид. Пјер Мелез наводи једну Бекетову досетку из разговора са француским режисером Бленом (Roger Blin): „Немам шта да кажем, али могу само да кажем до које мере немам шта да кажем."[4] Ово није само скромност, а није ни искључиво шала. Имам утисак неке далеке антиципације оног што смо назвали последњим задатком.

Молоа

Неколики одломци из романа **Молоа** (**Molloy**, éd. Minuit, Paris, 1951), затим из понеког позоришног комада, биће довољни да покажу да се Бекет већ тада

[3] **Langage et fiction dans le roman de Beckett**, Gallimard, 1969. стр. 126

[4] Pierre Mélèse, **Samuel Beckett**, Paris, Seghers, Théâtre de tous les temps, 1966-1969, стр. 10

оријентише у правцу изналажења последњих прибежишта за биће које се не мири са смрћу, а зна да је смрт неизбежна. Опипљив траг те непрекидне борбе јединке у овом тамном вилајету је мисао, односно говор, моћ и немоћ говора.

Молоа је нека врста старог, изнемоглог и кљастог клошара који бескрајно лута за својом престарелом и лудом мајком; то се путовање завршава у неком јарку. Други део књиге је прича о Жаку Морану који, по нечијем тајанственом наређењу, мора да пронађе Молоа. Настаје аналогно мучно лутање по истеку којег Моран редигује врсту извештаја. Судбина ових двеју личности као да је иста, с тим што би Молоаово страдање представљало антиципацију будућих Моранових несрећа.

У следећем призору описан је Молоаов долазак у један већи град. Отупелост исцрпљеног, хромог Молоа, његова неспретност и ненавикнутост на друштвене конвенције дају овој комичној сцени посебну драж: (неко га је позвао) „Подигох главу и видех полицајца [...]. Шта радите ту? рече. Навикао сам на то питање, одмах сам га схватио [*ово показује колико је, за М., сваки мисаони рад, па и најједноставнији, мучан*]. Одмарам се, рекох. Одмарате се, рече он. Одмарам се, рекох. Хоћете ли одговорити на моје питање? узвикну он. Ето шта ми се редовно дешава када сам натеран да произвољно измишљам; искрено поверујем да сам одговорио на питања која ми се постављају, а оно ни говора. Нећу васпостављати овај разговор у свим његовим појединостима. Најзад схватих да мој начин одмарања, мој став за време предаха при чему сам опкорачио свој бицикл, руке ставио на управљач и главу ослонио на руке, да је то било управљено против не знам више чега, против реда, против јавног морала. Скромно сам показао своје штаке и усудио се да нешто промрмљам о својој хромости, што ме је приморавало да се одмарам како сам могао а не како је требало. Као да сам тад разабрао да не постоје два закона, један за здраве а други за инвалиде, него један јединствени коме су имали да се повинују богаташи као и сиромаси, млади и стари, срећни и тужни. Био је то слаткоречив човек. Приметих на то да ја нисам тужан [*М. се врло неспретно хвата за полицајчеву реч*]. Али шта ми би да то кажем! Исправе ваше, рече он, који тренутак касније, схватио сам шта сам учинио. Ма не, рекох, не, не. Папире ваше! Викну он. А! Папире. Међутим, једине папире које имам код себе, то је мало новинске хартије, да се бришем, разумете, кад идем на једно место. Не, не кажем ја да се бришем сваки пут кад тамо идем, не, не, али волим да то могу да учиним кад устреба. То је природно, чини ми се. Ужаснут, извадих ту хартију из џепа и гурнух му је под нос" (стр. 27-28).

Увређен и бесан, чувар реда одводи „дрског" клошара у комесаријат. Ту Молоа још неспретније одговара на постављена питања. Али, његов унутрашњи монолог даје сасвим прецизне разлоге овог успореног мишљења. Молоа очигледно спада у интровертне психолошке типове, а у тежим приликама, то јест када је изложен погледима других, када мора да комуницира са светом или се налази у било каквој конфликтној ситуацији, он се губи и открива своју анксиозност:

„Толико сам се одвикао од тога да ми се обраћају да кад ме нешто питају, треба ми времена да схватим шта ме то питају. А моја грешка, то је, уместо мирно да размислим о ономе што сам управо чуо, а сасвим сам добро чуо, пошто ми је слух прилично добар и поред његове похабаности [реч vétusté – похабаност пре иде уз ствари, предмете, *али цео Молоа полако се већ претвара у ствар, па и његов слух*], да се онда пожурим да одговорим било шта, бојећи се, вероватно, да моје ћутање не доведе саговорника до врхунца беса. Ја сам бојажљив човек, целог живота сам живео у страху, у страху

од батина. Увреде, грдње, њих лако подносим, али на ударце никада нисам могао да се навикнем" (стр. 30).

Пошто му, у комесаријату, полицијски чиновник прети лењиром, или му се барем тако чини, Молоа врло тешко одговара на питања, чак више није у стању да се сети ни свог презимена; једино што зна, то је да се упутио код своје мајке. Преплитање осећања страха и жеље да одоброволи строгог испитивача даје суптилну комику највише врсте. Претходна сцена има елементе хумора и једног Молијера и једног Жарија. Ова што следи као да носи потпис и Пруста и Кафке и Кеноа.

„И одједном се сетих свог имена, Молоа. Зовем се Молоа, узвикнух ја онако изненаде, Молоа, враћа ми се овог тренутка. Ништа ме није терало да пружим ово обавештење, али ја га дадох, надајући се ваљда да угодим. Дозволили су ми да задржим шешир на глави, питам се због чега. То је име ваше мајке, рече комесар, мора да је био комесар. Молоа, рекох, ја се зовем Молоа. Је ли то име ваше мајке? рече комесар. Како? рекох. Ви се зовете Молоа, рече комесар. Да, рекох, вратило ми се овог тренутка. А ваша мама? рече комесар. Нисам схватао. Да ли се и она зове Молоа? рече комесар. Да ли се зове Молоа. Да, рекох. А ваша мама, рече комесар, да ли се и она зове Молоа? [*насупрот оном што застрашени М. замишља, види се, по стрпљиво понављаним питањима, да ту нема никакве претње од стране испитивача*] Размислих. Ваша мама, рече комесар, зове ли се. Па пустите ме да размислим! узвикних ја. Укратко, замишљам да се то отприлике тако догађало. Размислите, рече комесар. Да ли се мама звала Молоа? Сигурно. Мора да се и она зове Молоа, рекох. Одведоше ме, у стражару чини ми се, и ту ми рекоше да седнем. Објаснили смо се" (стр. 32).

Ведрина и очајање

Квалитет овог хумора свакако представља један Аријаднин конац – а много поузданих путева нема – којег испитивач Бекетовог лавиринта може да се држи. Тај хумор, и у оном најотпорнијем читаоцу, односно гледаоцу чији бес против сличних „новотарија" открива егзистенцијалну стрепњу (а она, видели смо, објашњава и његово неразумевање) – оставља неодређен, немерљив траг, нешто као осећање сложености. Али, овде није битно у којој мери Бекетов хумор захвата овог тврдокорног „уживаоца" уметничких блага чија естетика одбија тамне стране живота. Важнија је чињеница да се, у тој комици, свакако налази један од кључева иначе необјашњиво широке данашње популарности Бекетовог позоришта (романи и даље тешко продиру). Пошто сам малочас споменуо Кафку и Пруста, не би требало помислити да је код овог писца искључиво реч о тананом психолошком хумору. Веома смо често уплетени у ситуације чија гротескна страна, добро запапрена вулгарношћу малог, обичног човека, евоцира познати галски дух, а најчешће Раблеову сочну и експлозивну слободу израза. Из овог регистра, радије бих дао мали пример ирско-енглеског смисла за шалу на сопствени рачун.

Моран, кога је син напустио, оставивши га у прилично јадном стању, размишља о једној скоро заборављеној доколици (редовно се слатко смеје изазивајући одређене слике сећања).

„А што се мене тиче, на ту верну разоноду, морам рећи да сам на њу ретко сада мислио. Али на тренутке ми се чинило да од ње нисам тако удаљен, да јој се приближавам као што се обала приближава таласу који се пени и расте, стилска фигура морам рећи слабо прилагођена мојој ситуацији, која је била више ситуација гована што чекају да се пусти вода" (**Molloy**, II део, стр. 251-252).

Занимљиво је колико ово поређење дејствује снажно и неочекивано, иако је уведено Морановом примедбом да претходна лирско-поетска слика врло мало има везе са његовом ситуацијом. Уопштено речено, читаоца не оставља равнодушним аналогија између одређених механизама комике (елемент шока, изненађења) и поетске метафоре, чија је главна полуга такође изненађење. Један покретач за комику и за поезију, за два удаљена домета, а који се ипак негде додирују...

Пошто се разноврсни облици Бекетове комике несумњиво одвијају на позадини једног много мрачнијег погледа на свет, потребно је испитати смисао једне пишчеве изјаве, утолико значајније што их он врло ретко даје. Говорећи о разлици између Џојсовог и свог дела, Бекет каже: „Разлика је у томе што је Џојс био сјајан обрађивач материје, можда највећи. Врста рада коме се ја посвећујем, то је рад где ја нисам господар материје [...]. Џојс, као уметник, тежи свезнању и свемоћи. Ја, пак, радим у немоћи и незнању. Не верујем да је немоћ била коришћена у прошлости. Чини се да постоји врста естетичког аксиома по коме израз представља остварење [испуњење], да треба да буде остварење. Што се мене тиче, оно што покушавам да испитам, то је читава та област бића која је вечито била занемарена од стране уметника као нешто што је неупотребљиво или што би, по дефиницији, било неспојиво са уметношћу. Мислим да је данас свакоме јасно, оном ко и најмање ослушкује своје сопствено искуство, да је ту реч *о искуству некога ко не зна, некога ко не може* [подв. И.Д.]. Онај други тип уметника, аполинијски, сасвим ми је стран..."[5]

Филозофски став, боље рећи помно осмишљено животно искуство које провејава из Бекетових речи што их наводимо, представља још један путоказ у мрачном Дедалу његових уметничких остварења. По својој општој тематици да истражује оно што је човеку мутно и очајно, што је несавладано и примитивно, што је замршено и никако се не да извести на чистину и превести у лепу једначину или бар логично објашњење – Бекет свакако улази у ону духовну породицу чији су представници Рембо, Достојевски, Кафка или, међу сликарима, Брojгел Млађи, Рембрант или Руо. По својој филозофској оријентацији, Бекетово дело – чије би основно гесло могло да буде она Сократова изрека (тако разорна за све догматске формуле и све претензије на апсолут) *знам да ништа не знам* – изражава све оне погледе и преокупације који инспиришу савремена схватања човековог положаја у свету: од Марксове анализе отуђења, Хусерлове феноменолошке дескрипције, па преко Фројдових и Јунгових испитивања амбивалентне подсвести, Сартровог самозаваравања, до Голдштајнове структуре организма и Белаваловых понашања у поразу. Али, овде треба добро одмерити речи: када кажем да Бекетово дело *изражава* одређене погледе, под тим подразумевам да се они могу разазнати у делу као нека врста резидуума тековина савремене мисли и да нам не би било тешко показати њихово имплицитно постојање накнадном анализом; међутим, ти погледи ни у ком случају не стоје у првоме плану уметникове замисли.

Теоријски и стваралачки вид појма *пустоши*

Са свом својом ерудицијом, Бекет се понаша као да не хаје за модерне токове мисли. Њега искључиво занимају одређени технички проблеми посла, а опседа га и понека „фикс-идеја" која, с једне стране, сажима многе од тих проблема, а, с друге стране, открива унутарње књижевникове дилеме и обележава етапе његовог истраживања. Тако је случај са његовим појмом пустоши (gâchis = оно што се упрошћава; пустош, неред, збр-

[5] Mélèse, Нав. дело, стр. 137. Израз *аполинијски* преузет је из Ничеовог речника: *apolinisch*, по лат. Аполону; алудира на грчко схватање уметности. Насупрот дионизијском, имплицира ред, меру, ведрину и самосавлађивање.

ка). „Када Хајдегер и Сартр говоре о супротности између бића и егзистенције – изјављује Бекет – они су можда у праву, појма немам; али њихов језик је, за мене, и сувише филозофског карактера. Ја нисам филозоф. Човек може само говорити о оном што има пред собом, а сада је то искључиво пустош... Она је ту и треба је пустити да уђе. Ово што тврдим не значи да од сада неће више бити форме у уметности. То само значи да ће форма бити нова и да ће та форма бити такве врсте да може да прими неред, а да не устврди да је тај неред у ствари нешто друго [...] Пронаћи форму која би распоредила пустош, то је садашњи задатак уметника..." (*Ibid.*, 138-139). Говорећи о животу и о смрти, о тами и о светлости („Ако наша ситуација постаје необјашњива, то је стога што не постоји само тама, него и светлост"), Бекет узима за пример Августинову доктрину о подареној и ускраћеној милости божјој, и поставља питање: „Јесте ли размишљали о драмском квалитету те теорије? Два су разбојника распета са Христом; један је спасен, други је проклет. Како треба схватити ту деобу? У класичној драми, такви се проблеми не постављају. Судбина Расинове Федре запечаћена је од почетка: она ће ићи својим путем ка пропасти. Мало-помало, и сама долази до тог сазнања. На почетку комада, њено сазнање је делимично, а на крају је потпуно, али нема никакве сумње да иде у пропаст. Такав је комад. У таквој концепцији, светлост је могућа, али за нас који нисмо ни Грци ни јансенисти, таква светлост не постоји. Питање се не би постављало ни кад бисмо веровали у супротно, у спасење. Али, тамо где имамо и таму и светлост, имамо и необјашњиво. Кључна реч мојих комада је *МОЖДА*." (*Ibid.*)

Тако смо за корак ближи смислу оне, бар на изглед, неумољиве пропасти којој греду сви Бекетови јунаци – с тим да претходно отклонимо један приговор. Наиме, Бекетов читалац би могао, евентуално, примити чињеницу да га, на равни уметности, спој између те пропасти света и сјајног хумора носи, и да му отвара све нове видике. Али, на плану филозофије и морала, неумитно пропадање тих ликова замрачује хоризонт; стиче се утисак као да писац малициозно води и себе и друге у неки метафизички ћорсокак. Чињеница је да, као и Бодлер у мòрама свог најцрњег сплина, своје најдубље стрепње, Бекетов човек непрестано осећа притисак непријатељског што прети да га уништи. Иако је често очигледно да би и сама смрт била боља од тог очајничког таворења, он нема храбрости да се на то одважи; отуд чини све да отклони дејство потмуле страве. Тај се притисак појављује у облику растуће досаде, затим сувишног времена које ваља „убити", необјашњивих промена расположења, криза страха или очајања. Средства којима се служи Бекетов човек у тој борби углавном су иста: *говор* и *игра*. „Идеалан" говор би, за њега, био онај који се никако не би прекидао и који би учинио да се притисак заборави.

У позоришним комадима, Бекет магистрално показује како се тај говор, чија је основа немогући захтев спасавања очајног бића, сваки час распада. Оперишући искључиво ритмовима који настају сменом празнина са дијалогом, Бекет постиже ону драмску тензију коју већина писаца добија углавном помоћу догађаја. У романима, истраживање моћи говора је још суптилније. Ту смо обично суочени са приповедачем који, пошто говори сам са собом или пише, има пред собом неограничено време за самопосматрање и анализе. На пример, **L'Innommable** овако почиње: „Где то сада? Кад то сада? Ко то сада?..." Непојмљиво непосредан удар у срж проблема нашег битисања: Где? Када? Ко? Ако је време за говор преда мном, морам, ни часа не часећи, отпочети са испитивањем тог говора, а то је управо моја свест о САДАШЊОСТИ тренутка. Драма настаје скоро истовремено: И најмање продубљивање суочава ме са двосмисленошћу мог битисања.

Игру је бар исто толико тешко спровести. На први поглед, она као да припада искључиво психологији свакодневице: захтева да се одређено расположење, или бар добра воља, одрже код двеју особа један минимум времена. Међутим, човек убрзо схвата да и тај безазлени излаз води право у лавиринт мутног и несигурног. Игра, рођена на тлу очајања, брзо пресахне; напор се показује као илузоран, а личност је враћена на почетак као да се ништа није збило. У таквим тренуцима, стрепња поново захвата личност. Узнемирени Хам пита: „Ама шта се то догађа, шта се догађа?", на шта Клов (његов син? слуга? друг у невољи?) одговара: „Нешто иде својим током" (**Fin de partie**, стр. 28). У овом модерном времену дантеовског пакла, за слепог Хама који дотрајава последње дане свог живота у голој собици, међу кантама за ђубре у којима умиру његови престарели родитељи – овај одговор је бесмислен. За њега, неки спољни свет где време тече и који иде у неком правцу лишен је сваког постојања. Реално је то што се докрајчује, где је почетак исто што и крај, а време тече у круг.

Али, како онда протумачити ону Бекетову реченицу, „кључна реч мојих комада је *МОЖДА*"? Значи ли да је утисак неповратне изгубљености привидан, па би из метафизичког ћорсокака било излаза? Мислим да се малочас поменути приговор може отклонити двоструким одговором што га даје Роже Блен (редитељ и глумац; поставивши **Годоа**, омогућио је Бекетов продор у свет): „Тако истрајан хумор не може обележавати апсолутни песимизам, не може а да не буде извор извесног ослобађања. Бекет сматра смешним људске напоре, узете у целини, да се смрт избегне; али онај мали рад, она свакодневна скромна храброст што испуњава, на пример, велики део **Срећних дана** (прво извођење 1963), представља једину ствар која за њега стварно вреди; за њега само та сизифовска врста рада има смисла. И све што можемо учинити једни за друге, то је она мала, кришом пружена помоћ. Јер оно што преовлађује, то је вишак нежности који надахњује дело." (Наведено према Мелезу, стр. 149) [...]

■



Жером Лендон

Једнога дана, 1950, мој пријатељ Робер Карлије ми је рекао: „Требало би да прочитате рукопис једног ирског писца који пише на француском. Зове се Самјуел Бекет. До сада га је одбило шест издавача.“ У то време сам већ две године водио издавачку кућу *Minuit*. Неколико недеља касније, на писаћем столу сам угледао три рукописа: **Молоа**, **Малон умире** и **Неименљиво** – са тим именом непознатог писца које је већ почињало да ми звучи присно.

Од тог дана било ми је јасно да ћу постати издавач, хоћу рећи, *прави* издавач. Већ после првих прочитаних редова:„Ја сам у соби своје мајке. Сада ту живим. Не знам како сам овде стигао“ – већ од првих редова остао сам затечен поражавајућом лепотом тог текста. Прочитао сам **Молоа** за неколико часова, онако како никада нисам прочитао неку књигу. Али, то није био роман који је објавио неки од мојих колега, једно од оних посвећених ремек-дела у којима ја, као издавач, никада нећу имати удела: био је то необјављен рукопис, и не само необјављен: одбијен од више издавача. Нисам могао да поверујем.

Његову жену, Сузану, видео сам сутрадан, и рекао јој како бих волео да издам све три књиге, што је пре могуће, али да немам довољно средстава. Она је текстове уговора однела Самјуелу Бекету и вратила ми их потписане. Било је то 15. новембра 1950.

Самјуел Бекет је навратио у нашу канцеларију неколико недеља касније. Сузана ми је касније испричала да се кући вратио сав смркнут.

Она се зачудила, помисливши како га је можда разочарао први сусрет са издавачем, али ју је он разуверио; рекао јој је да смо му сви веома симпатични, али је очајан при помисли да ће нас објављивање **Молоа** финансијски упропастити.

Књига је изашла из штампе 15. марта. Штампар, један католик из Алзаса, плашећи се да ће књига бити судски гоњена због нарушавања јавног морала, из опрезности је изоставио своје име на полеђини издања.

Неколико дана касније, писао сам Саму, затраживши му једну фотографију, као и новелу о којој ми је причао, да бих обе ствари проследио часописима.

Одговорио ми је следећим писмом:

10. IV 51.

Поштовани господине Лендон,

Јутрос сам добио ваше јучерашње писмо. Пуно вам захваљујем на великодушној аконтацији[1].

Данас поподне дао сам да ми израде фотографију. Биће готова прекосутра, па ћу вам је одмах послати.

Знам да Роже Блен жели да постави комад[2]. Требало је да у вези тога затражи неку дотацију. Чисто сумњам да ће му је одобрити. Сачекајмо **Годоа**, али то се неће десити колико сутра.

Новела, чији је први део објављен у *Les Temps modernes* под називом **Бекство**, стоји вам на располагању[3]. Може ли то да сачека до мог повратка? То је мој први (прозни) рад на француском. **Умирујуће средство**, које је гђа Дименил предала г. Ламбрику, можда би могло боље да послужи[4]. Ви ћете најбоље просудити.

Веома ми је драго што бисте желели да што пре стигнете до **Неименљивог**. Као што сам вам већ рекао, до овог последњег рада ми је највише стало, премда сам њиме натоварио себи велику беду на врат. Покушавам да се некако из ње ишчупам. Али, не успевам. Не знам да ли ће од тога моћи да испадне књига. Биће то, можда, улудо страћено време[5].

Дозволите ми да још једном поновим колико сам дирнут интересовањем које показујете за мој рад, као и свим оним непријатностима којима се излажете залажући се за њега. Верујте у моје искрено пријатељство.

Самјуел Бекет

Будући да постоји могућност да Самјуел Бекет баци поглед на ово кратко и кукавно сведочење, не усуђујем се да овде искажем сво оно безгранично дивљење и наклоност коју према њему осећам. Он би тиме био постиђен, па би и мени било непријатно. Ипак, волео бих да се зна ово, само ово: да у свом животу никада нисам упознао човека којег су у толикој мери красиле племенитост и скромност, бистрина и доброта. Никада нисам могао да поверујем да би могао да постоји неко толико искрен, неко толико отмен и неко толико добар.

Превео са француског
Миодраг Марковић

Ежен Јонеско

Чланови жирија за доделу Нобелове награде крунисали су и сувише често писце политичке, као Шолохова, или непознате – једног Италијана, једног Јапанца – из дипломатских разлога. (Свака је земља, кад дође на ред, добијала своју малу нагандку.) Мислим да су данас поново пронашли свој прави позив, доделивши Нобелову награду за књижевност једном великом писцу какав је Самјуел Бекет. Заслужио ју је, а, на неки начин, осећам као да сам и ја добио ту Нобелову награду, преко опуномоћеника, ако могу тако да кажем. Том наградом је, у ствари, признат читав један стил, читава једна школа, читав један систем изражавања, од Џојса, преко Кафке, до нас самих, а нарочито Џојс, који није постао Нобеловац за живота. Преко Бекета, свог достојног наследника, он данас прима ту награду.

Бекетове књиге ће се за неко време, без сумње, више продавати. Али, чини ми се да ће његове нове читаоце изненадити тежина тог дела. Ова навала знатижеље му, дакле, неће обезбедити широку публику. Тибоде је говорио да је круг праве књижевности једнако узан као и круг правих математичара. И ја то мислим.

Има ли разлика између његовог и мога позоришта? Мислим да има: он је пре класичан, а ја барокни писац. Али, није моје да судим о томе: нека то учине гледаоци и читаоци. Ја могу да кажем ово: кад смо почињали да пишемо, Бекет, Адамов и ја, наш исказ није био ни социјални ни политички. И Бекет и Адамов и ја смо хтели да направимо критику метафизичке судбине човекове. Педесетих година, много се говорило о апсурду, па су наш театар назвали „театром апсурда“. Одувек постоји навика или склоност да се писци тумаче на начин који је у оптицају или који је постао уобичајен. Тридесетпетих-четрдесетих година, говорило се о аутентичности или о механицизму: друштво машине. Данас је то потрошачко друштво.

Тако су нас, сву тројицу, стрпали у исти џак, ако могу тако да кажем. Раније су нам, такође, замерали да немамо ни стила ни поезије. Историја књижевности, или уметности, никад није ништа друго него историја израза; а наравно, сваки систем поетског изражавања, сваки нови језик, како се данас вели, што се показало и у нашем позоришту, изазива ставове и противставове: то је својствено и књижевности. Као и читавој историји. Бекета су пуно нападали, а он је био потпуно спокојан. Публика је, пак, реаговала као и увек кад се затекне неспремна. То је сасвим разумљиво.

Бекет је сад, по моме мишљењу, утицао на неке француске, енглеске, америчке писце. Нобелова награда, која му је управо додељена, посебно потврђује да он има све више и више следбеника у свету и да је његово дело уграђено у историју наше културе, а не упија га буржоазија, што рекао један мој пријатељ.

[1] Та „великодушна аконтација” износила је, колико се сећам, 25000 старих франака (приближно 16 енглеских фунти).

[2] Радило се о извођењу **Чекајући Годоа** у Паризу. Позоришта су дуго одбијала да прикажу овај комад у којем није било „ни жена, ни комуниста, ни свештеника”. Премијера је коначно одржана јануара 1953.

[3] Часопис *Les Temps modernes* прекинуо је њено објављивање после првог наставка. Ова новела је касније објављена под насловом **Крај** у **Новелама и текстовима низашта**.

[4] Жорж Ламбрик је тада био секретар одбора за пријем рукописа у издавачкој кући *Minuit*. **Умирујуће средство** је такође објављено у **Новелама и текстовима низашта**.

[5] Ове скице ће касније бити објављене под насловом **Текстови низашта**.

Харолд Пинтер

Што даље иде, то ми је све боље. Мени није до филозофија, трактата, догми, веровања, излаза, истина, одговора, ни до чега са распродаје у приземљу. Он је најхрабрији од свих савремених писаца и што ми дубље забија нос у говна, то сам му захвалнији. Не зајебава ме, не шетка ме никаквом стазицом кроз парк, не намигује ми, не тера ме да прогутам лек или пут или откривење или пуну чинију попаре, не продаје ми ништа што нећу да купим – јебе му се купујем ли или не купујем – не заклиње ми се с руком на срцу. Е, зато и купујем његову робу, гутам све с удицом, струном и оловом, зато што не оставља ниједан камен непревврнут, ниједног црва на миру. Он ствара тело лепоте. Његово је дело лепота.

Ален Роб-Грије

Природно, био сам бескрајно срећан што је Нобелова награда припала Бекету. Џабе сам себи говорио да се Бекету сигурно фућка за то, пошто га не занимају ни новац ни слава. И да су многи другоразредни писци добијали ту награду, баш зато ми је било задовољство, глупо, али је тако.

А онда сам сутрадан, у штампи, читао чланке о његовом делу. И по ко зна који пут нашао традиционалне хуманистичке идеје: песимизам, мучни усуд човеков, лишавање које је залог његовог искупљења, итд.... Знате већ.

Док је за нас Бекет нешто сасвим друго. Неко ко је ни на чему изградио чврсто, снажно, упечатљиво дело. Не писац који тера у очај, него, напротив, подстицајан писац чије су писмо, писана грађа, увек прецизни, сочни, духовити, и чије се конструкције неоспорно намећу, иако су саздане ни на чему, укратко, писац каквог је замишљао Флобер.

Морис Бланшо

Да не буде неспоразума: није нам намера да одајемо почаст Самјуелу Бекету, пошто добро знамо да је и сама та реч, с неизбежним призвуком величања, њему вазда била страна. Тако, кад су **Молоа**, а за њим и **Малон умире**, први пут објављени у Француској, Жорж Батај, Морис Надо и ја смо се наивно понадали да ћемо критичарима скренути пажњу на те текстове, иако је било сасвим јасно да су чак и Бекетове ране књиге (премда је међу њима још било наслова који се могу окарактерисати као класични) стране свим изворима „књижевности“. Али, да ли су књижевности потребни извори? Ако, као што је једном већ (исправно или погрешно) речено, књижевност тежи својој суштини, наиме, да саму себе избрише или да нестане, то гашење које је, можебити, дубоко жалосно, али исто тако можебити и мешавина озбиљности и сарказма, стално се позива на сопствену постојаност, чинећи све што може да се чује као непрестан, бескрајан глас. Самјуел Бекет је био задужен за тај ток краја који никад не досеже крај.

Је ли сам Бекет, умирући, стигао до краја? Је ли нас оставио да се мучимо с удесом нечега што се није могло окончати с њим? Или, неким лукавством, које би нас тешко могло изненадити, однекуд још вири да види шта намеравамо да учинимо с његовом ћутњом, ћутњом која и даље говори, пошто се испод сваког језика чује и обавеза да каже „глас који говори, свестан да лаже, равнодушан према оном што говори, и сувише стар, и сувише изнемогао да икад успе да каже речи које би му биле последње“?

Марсел Ашар

Пуно се причало о мом бесу кад је Нобелова награда додељена Самјуелу Бекету. Уопште нисам био бесан и кунем се да сам наредну ноћ изврсно спавао... Али, нико се није потрудио да каже зашто сам био револтиран: читава моја каријера била је посвећена идеји да живот вреди муке, да људи никад нису онако зли како можда изгледају, да је људски контакт могућ, да је мржња глупост и да само љубав управља светом. Јесу ли то били разлози за вредновање Бекетове трагедије безнађа, затворених видика, његових жена-клада и људи из канти за ђубре?

Његов свет није мој свет. Тим горе по мене, без сумње, пошто је он дигнут у облаке. Али, волео бих да видим шта би остало од људи који би изашли из сале кад би недељу дана гледали Бекетове представе.

Волео бих да им се досуде: **Срећни дани**, **Крај партије**, **Крапова последња трака** и **Чекајући Годоа**. Био бих, чак, толико великодушан да им понудим по један дан предаха после сваке представе.

Озбиљно мислим да би се најмање 33% тих гледалаца потрудило да нађе један 7/65, бочицу барбитурата или подземну железницу, да прекрати такав живот какав гради Бекет.

Али, јасно видим да су затрављеност, снобизам, мода самоуништења, натерали Нобеловце да га крунишу, да не буду мимо света.

Питате ме да ли ме је концерт хвалоспева који су се певали по додељивању награде навео да променим мишљење... Тај концерт ми је само помогао да измерим своју истрајност. Нисам ја од оних што притичу у помоћ победи. Иако је шармантан тип, Бекет ми се и даље чини штетан аутор, а свака његова представа коју погледам има на мене исти учинак као да сам попио гутљај соне киселине.

Жао ми је што констатујем да је дражништавила затровала чак и те Швеђане, за које сам веровао да су заштићени. Надам се само да ће четрдесет милиона[6] од Награде отићи неким од његових ликова.

□ □ □

Де Сад*

1938. године, у време кад је Бекет био готово без пребијене паре, Џек Кахан му нуди да направи први енглески превод **120 дана Содоме**, Маркиза де Сада. Бекета је Де Сад одавно занимао, а требало му је и новца, па ипак оклева. Кад се, истога месеца, састао са Кахано м да се договоре о условима, инсистира на предговору у коме би јасно дао до знања да је, по његовом мишљењу, највећи део књиге чиста и срамна порнографија, али да слике физичке љубави и екстазе задивљују једнако колико и све што је написао Данте.[7] На крају одбија понуду: прибојава се да постане познат не као аутор **Марфија**, него као преводилац свињарија, куђен и кињен до краја живота.

Селин**

1933. године, кад су разне „вербалне револуције“, које су захватиле Париз двадесетих година, или окончане катастрофом, или се изјаловиле без много буке, изолован у Ирској, Бекет и даље покушава да гради своје писмо на већ застарелим моделима. Нервира се што не може да остане у току; са жаљењем пише МекГривију да је чуо како се прича о Селиновом **Путовању накрај ноћи**, да је одушевљен насловом, али да у Даблину не може да нађе примерак.[8]

Кад је коначно, 1938, прочитао Селина, рекао је Пеги Гугенхајм да је **Путовање накрај ноћи** највећи роман француске и енглеске књижевности. Пеги се учинило да се просто постидео кад је то изјавио, као да је са њима у соби био и дух

[6] Ашар, очигледно, рачуна у старим (француским) францима. (*Прим. прев.*)

[7] Бекетово писмо МекГривију, од 21. фебуара 1938.

[8] Бекетово писмо Томасу МекГривију „23“ (вероватно: априла 1933).

* Текст преузет из Бекетове биографије, аутора Дирдри Бер, стр. 260 (и напомена 48, стр. 589).

**Текст преузет из Бекетове биографије, аутора Дирдри Бер, стр. 156 (и напомена 11, стр. 581).

9„...Пријатељство изграђено пре свега на пријатним ћутњама" (Бекетово писмо Џорџу Ривију, од 26. септ. 1939, наводи Дирдри Бер, стр. 277 и напомена 1, стр. 591).

*Текст преузет из књиге **Giacometti**, A Biography by James Lord, Faber&Faber, Лондон-Бостон, 1986, стр. 190; 336-337; 428-429.

Џејмса Џојса. Кад га је она упитала за Џојса, одбрусио јој је да није схватила шта је хтео да каже: Џојс је мајстор без премца. Сам самцат, неупоредив, заузима јединствену раван књижевности. Испод те равни је раван свих осталих, од којих је највећи Селин.

Бекет је прочитао и памфлет **Mea culpa**, који је Селин написао по повратку из Русије, 1936, уз коментар да он ту нигде не види „пролетерски рај"; Пеги се зачудила што говори само о језику и сликама које текст открива, а да политички садржај не оставља на њега никакав утисак. Бекетов одговор је био да он не жели да губи време с политиком. Он живот прихвата као усуд, а свака политичка акција, чак и дискусија о политици, је траћење времена.

Ђакомети*

Ђакомети и Бекет су се случајно упознали у кафеу „Флор". Обојица су били као створени да се међусобно цене и поштују, као да им је било суђено да постану пријатељи. Било је то пријатељство које се развијало веома лагано, јер ни један ни други нису тражили ни утеху ни подршку. Напротив, оно што су, евентуално, могли да нађу један у другом, била је потврда непроцењиве вредности безнадежнога подухвата. Најчешће су се сретали случајно, углавном ноћу, и одлазили у дуге шетње, вођени једино закључком да, пошто немају куд, као што немају, да су принуђени да иду баш тамо. Било је то веома интимно, некако ћутљиво[9] и тајновито пријатељство, неокрњено празнином непријатних спекулација. И други су у њему једноставно видели потврду нечега што су – чак и ако га нису разумели – могли да оцене као нешто заиста вредно. Много година касније, кад су и један и други постали славни, једна проститутка, која их је обојицу познавала, угледала их

је како заједно седе на тераси кафеа. Ушла је унутра и рекла власнику: „Имате срећу да двојица великана нашег времена управо седе на вашој тераси, па сам помислила да би требало то да знате."

Године рата биле су Бекету још теже него његовом пријатељу Ђакометију, године дубоких разочарања и искушења. Напустивши Париз два дана пре него што су у њега ушли Немци, недељама је лутао кроз Француску, углавном пешице, просјачећи храну, спавајући у пољима или на клупама у парковима. Више од годину и по дана, излажући опасности себе, жену с којом је живео и пријатеље, радио је у илегали за шпијунску мрежу Покрета отпора. Чланови његове групе пали су у руке нацистима и били мучени и депортовани. Бекет је морао да се скрива. Дане је проводио у скровишту над лажним плафоном на неком тавану, а затим у једном скровитом собичку са чијег је прозора један његов саборац, који се у том скривању био тешко разболео, скочио у смрт. За сваки случај, Бекет је са Сузаном пешице побегао на југ. Склонили су се на једну фарму у забити северне Провансе, где су у оскудици и беди живели две и по године.

Бекет је био готово на ивици духовне пропасти. Иако никад није био сâм, иако физички здрав, изгледа да је био притиснут очајничком неизвесношћу преживљавања. Често је одлазио у исцрпљујуће, бесциљне шетње по околини. Без икаквог циља?... Можда је управо покушавао да стигне негде, до неке тачке до које не допире свест. Сатима је радио тежачке послове код тамошњих сељака, у замену за храну. Присиљавао је себе да пише. Радом је успевао да сачува здрав разум у ратном лудилу које му је силом наметнуло мир нужан за писање.

Чим се рат завршио, Бекет се одмах вратио у Париз. Роман написан током рата (**Вот**) никога није занимао. Издавачи су говорили да би му „реалистички" приказ његовог ратног искуства донео богат-

ство. На то је Бекет одвраћао: „Не занимају ме приче о успеху, само о поразу". Написао је више новела и позоришних комада који су сви били пуни ликова скрајнутих на најдаље рубове организованог друштва. Његовој невенчаној супрузи и пријатељима се чинило да је и он сам постао један од њих. Одувек повучен у себе, повлачио се само још дубље и дубље. Био је у очајној финансијској ситуацији. Дању је спавао, а радио углавном ноћу. Кад више не би могао да пише, излазио је да тумара улицама или се завлачио у ноћне барове. Неизбежно је налетао на Алберта. Заједно би седели или, чешће, сатима шетали претресајући апсурдни положај уметника. Ти разговори потхрањивали су изразиту склоност коју су обојица имали ка метафизичкој тескоби и постали су симбол и срж њиховог пријатељства.

Ђакомети и Бекет су, сваки на дубоко личан начин, персонификовали усуд уметника. Гоњени и преко граница свеснога да изразе оно што се не да изразити, налазили су снаге да савладају ту потребу ауторитативном иронијом која произлази из мучног прихватања пораза. Бекет је схватио да су речи немоћне да искажу идеју или осећање, као што је и Ђакомети открио да ни боја ни глина не могу да оваплоте доживљај визије. Али, обојица су били занесени тражењем могућности израза, које је надилазило њихову жељу за самопотврђивањем. Узалудност је то трагање учинила чудесним и помогла да подухват не постане монотон. Циљ тога трагања није било стварање уметничких дела, него борба у којој се из процеса перцепције отима оно што је у њему најјаче. Незахвалан, малтене смешан задатак, који су они извршавали понизно, али и поносно. Ако је случај и хтео да исход тог трагања буду успех и слава, никоме разумном не би ни на крај памети пало да све то тумачи као симптоме успеха.

Увече, 4. јануара 1953, двојица брбљивих клошара направили су у Паризу чудну представу. Трабуњали су, блебетали, жалили се на тешка времена и жуљеве на ногама, надали се ко зна чему, чекајући ко зна кога са ким је, ваљда, требало да се састану, а нико није био сигуран да је састанак уопште и био договорен. Понашали су се некако „чукнуто", смушено, а опет су постали хит и привукли пажњу публике; били су то главни ликови у праизведби Бекетове драме **Чекајући Годоа**.

Маја месеца 1961, та двојица брбљивих клошара поново су се појавили чекајући Годоа, мрзовољни, рањавих ногу. Иако им се усуд у међувремену није променио, и они и њихов творац постали су познати широм света. Позорје њиховог чекања без краја више није био локални подијум, него бина Театра Одеон, дотираног од стране државе. Аутор, Самјуел Бекет, смислио је да у ту парадоксалну продукцију укључи и свог старог пријатеља, Алберта Ђакометија, у чију склоност ка таквој дружини није никада сумњао. И Ђакомети је био стекао светску славу, и он је додао свој тег на тас апсурда. И он је, као и Бекет, сопствену славу сматрао „неспоразумом".

Сценографија за **Чекајући Годоа** је крајње сведена. Чини је, у ствари, једно једино дрво. Позивајући Алберта да направи то дрво, Бекет се надао да ће и пријатеља увући у доживљаје двојице скитница. Искрено речено, Алберто је толико личио на њих, као и Бекет уосталом, да се лако могло десити да, док у три ујутро бесциљно тумарају пустим улицама, натрапају и на Годоа. Бекет је Алберту свој захтев упутио писмом, почетком марта, додајући с надом: „То би нам свима причинило огромно задовољство." А под „свима" сигурно није подразумевао само себе, продуценте и извођаче, него и саме ликове којима би Ђакометијево дрво истовремено симболизовало и живот и смрт: јер, грана, о коју човек може да се обеси, има на себи и лишће које је симбол поновног рођења.

Бекетов избор наишао је на одушевљење. Иако Ђакомети никад није радио за

позориште, одмах је пристао. Та продукција била би изврсна потврда пријатељства писца и скулптора.

Уз Дијегову помоћ, наравно, Алберто је направио једно чудесно, криво, коренолико дрво од гипса. А онда су се он и Бекет, обојица вечито незадовољни, вртели око њега, загледали га и дорађивали. „Читаву једну ноћ“, прича Алберто, „повећавали смо и смањивали то дрво, тањили му гране. Никад није изгледало како ваља, а и он и ја смо један другом стално говорили: можда“. Да буде јасно, с обзиром на то да је створено људском руком, никад није ни могло бити како треба. И Бекет и Алберто били су рођени да то знају. Њихово „можда“ исказује неизвесност човековог пута кроз свет, док чека једини догађај у који свако може бити потпуно сигуран. Једнога дана, Дијего је наручио камион који је одвезао дрво у Одеон. Тамо је оно стајало на позорници, језиво присутно, док год се на њој одвијала драма човековог повлачења и самоће.

Изашав из готово пола века дуге, тешке беде, Брам ван Велде поново почиње да се појављује у јавном животу Париза и све чешће и чешће се виђа са Бекетом, Џоан Мичел, Ж.-П. Риопелом и Ђакометијем. Из вечери у вече, састају се у кафани „Дом“; Бекет и Џоан Мичел да ћаскају и пију, Ван Велде и Ђакомети да их гледају, да се гледају и да пију, мудро ћутећи подаље од бара. Риопел, стално напет, често иритиран разговорима за које је тврдио да су смишљено депримирајући, правећи буку излази на ротациона врата. Једне вечери, Џоан покушава да га задржи, Бекет устаје и креће за Мичеловом до врата, али је и сувише пијан да се из њих испетља. Бесомучно се врти укруг, док га Ђакомети, седећи без речи, гледа исколачених очију, као неки џиновски жабац, а туристи упиру прстом у песника ништавила и безнађа.[10]

Превео са француског
Милојко Кнежевић

[10] Последњи пасус преузет од Д. Бер, стр. 438.

Емил Сиоран

Неколико сусрета

Да би се проникло у *издвојеног* човека попут Бекета, требало би се замислити над изразом „држати се по страни“, прећутној девизи читавог његовог постојања, над усамљеношћу и подземном упорношћу какве она претпоставља, суштином једног бића изван, које јаросно истрајава на послу без краја. У будизму се за онога који стреми просветљењу каже како би требало да буде подједнако истрајан као „миш који гризе мртвачки ковчег“. Сваки прави писац улаже сличан напор. Он је уништитељ који *придоноси* постојању, који га обогаћује тиме што га подрива.

„Време које имамо да проведемо на земљи није довољно дуго да бисмо га користили на ма шта друго осим на саме себе.“ Ове песникове речи могу се применити на свакога ко се одриче спољашњег, акциденталног, *другога*. Бекет, или нестална вештина да се буде свој. А уз то, никакве видљиве гордости, никаквог ожиљка који иде уз сазнање о сопственој јединствености: када реч *благост* не би постојала, за њега би је ваљало измислити. Особина једва вероватна, скоро чудовишна: он никога не отрцава, не познаје здравствени учинак пакости, њена благотворна својства, њену функцију одушка. Никада га нисам чуо да било кога оговара, пријатеље или непријатеље. У томе се огледа један вид супериорности због које га жалим, и због које, несвесно, мора бити да и сам пати. Када би ме неко спречио да оцрњујем друге – какав немир и мука би ме обузели, какве невоље се указале на видику!

Он не живи у времену, већ упоредо са временом. Због тога ми никада није ни пало на памет да га питам шта мисли о овом или оном догађају. Једно је од оних бића која чине замисливим историју као димензију које би човек могао да се лиши.

Да је остао сличан својим јунацима, да није, дакле, постигао никакав успех, опет би био сасвим исти. Он оставља утисак као да уопште не жели да се потврди, да му је подједнако страна помисао и на успех и на пораз. „Како је тешко одгонетнути га! И каквог само стила има!“ То кажем себи сваки пут када на њега помислим. Чак и када, којим чудом, не би скривао никакву тајну, за мене би и даље остао симбол Недокучивог.

Потичем из краја Европе где се изливи осећања, огољивање пред другима, исповедање, као и непосредна, нетражена и бесрамна признања сматрају обавезним, где се о свакоме све зна, где се заједнички живот своди на јавну исповедаоницу, где је постојање неке тајне незамисливо и где се говорљивост граничи са правом махнитошћу.

Већ би само то било довољно да објасни због чега сам морао да будем опчињен једним натприродно суздржаним човеком.

Благост не искључује огорчење. На једној вечери код пријатеља, када су почели да га салећу излишним ученим питањима о њему и његовом делу, прибегао је потпуној занемелости, да би нам на крају малтене окренуо леђа. Вечера још није била завршена када је устао и отишао, затворен и смркнут, какав човек обично бива пред неку операцију или озбиљну тучу.

Пре отприлике пет година, сусревши га случајно у Улици Гинемера, на његово питање да ли нешто радим, одговорих како сам изгубио вољу за рад, како не видим потребу да се доказујем, да „производим“, и како писање за мене представља мучење... Чинило се да је зачуђен тиме, а ја сам био још зачуђенији када је, управо поводом писања, проговорио о *радости*. Да ли је заиста употребио ту реч? Да, сигуран сам у то. У истом часу се присетих како ми је, приликом нашег првог сусрета, десет година раније, у Клозери де Лила, признао свој велики умор, осећање да се из речи више ништа не може извући.

... Речи – ко би их могао волети колико он? Оне су његови сапутници и његова једина подршка. Он, који не тражи ослонац ни у каквој извесности, међу њима оставља утисак чврстине. Његови напади обесхрабрења без сумње се поклапају са тренуцима када у њих престаје да верује, када замишља да га издају, да му беже. А када једном оду, он остаје без ичега, не налази се нигде. Жао ми је што нисам прибележио и набројао сва места где се позива на речи, где се бави речима – „капима тишине кроз тишину“ – како их назива у **Неименљивом**.

Француски текст **Без**, на енглеском носи назив **Lessness**, што је кованица коју је смислио сам Бекет, исто као и њен немачки еквивалент **Losigkeit**.

Будући да ме је ова реч *Lessness* (подједнако недокучива као и Бемеов *Ungrund*) потпуно опчинила, једне вечери рекох Бекету како нећу заспати све док за њу не пронађем достојан еквивалент у француском језику... Заједно смо већ размотрили све могуће облике које нуде речи *без* и *мање*. Ниједна од њих није нам се учинила ни принети неисцрпивој *Lessness*, спoју лишености и бескраја, празнини која је синоним апотеозе. Растадосмо се доста разочарани. По повратку кући, наставио сам да обрћем и преврћем по мислима то јадно *без*. У часу када сам већ хтео да се предам, паде ми на памет да би требало окушати срећу са латинским *sine*. Сутрадан написах Бекету како ми се *sinéité* („безост“) чини идеална реч. Он ми одговори како је и сам размишљао о томе, можда баш у истом тренутку. Ипак, ово наше откриће, руку на срце, и није било нарочито откровитељско. Сложисмо се да би требало прекинути даље истраживање, да у француском језику не постоји именица која би била у стању да искаже лишеност по себи, лишеност у чистом облику, и да би се ваљало поми-

рити са метафизичком нужношћу једног предлога.

Са писцима који немају шта да кажу, који немају свој свет, разговара се само о књижевности. Са њим, веома ретко, такорећи никада. Ма која тема из свакодневног живота (материјалне тешкоће, све могуће бриге) далеко више га занимају – наравно, у разговору. Оно што, у сваком случају, не може да поднесе, то су питања попут: мислите ли да је том и том делу суђено да потраје? да је тај и тај заслужио место које му се придаје? Који ће од X и Y опстати, ко је од њих двојице већи? Све процене ове врсте замарају га и депримирају. „Чему све то?", рекао ми је после једне изузетно мучне вечери, где се расправа за столом претворила у гротескну представу Страшног суда. Он избегава изјашњавање о својим књигама и позоришним комадима: нису му важне савладане препреке, већ препреке које тек треба савладати: у потпуности се поистовећује са оним на чему ради. Ако му поставе питање о неком комаду, неће се задржавати на суштини, на значењу, већ на извођењу које замишља до у најситније детаље, из минута у минут, тачније, из секунда у секунд. Нећу тако лако заборавити живост са којом ми је објашњавао захтеве што мора да их задовољи глумица која буде играла **Не ја**, где само један задихани глас господари читавим простором и преузима његову улогу. Какав је само сјај био у његовим очима у часу док је *гледао* та уста, сићушна, па опет, освајачка, свеприсутна. Рекло би се да је био очевидац последњег преображаја, коначног урушавања Питије!

Пошто сам читавог живота био љубитељ гробља, а знао сам да их Бекет такође воли (сетићемо се да **Прва љубав** започиње описом гробља, које се, узгред, налази у Хамбургу), прошле зиме, у Авенији Опсерваторије, причао сам му о недавној посети гробљу Пер-Лашез и своме гневу када на листи „познатих личности" које су на њему сахрањене нисам нашао Прустово име. (Бекетово име, узгред речено, по први пут сам открио пре тридесетак година, у Америчкој библиотеци, када ми је до руку дошла његова књижица о Прусту.) Не памтим више како смо стигли до Свифта, премда, када боље размислим, у том прелазу није било ничег необичног, имајући у виду гробарски стил његовог изругивања. Бекет ми рече како управо опет ишчитава **Путовања**, и да му је најдража „Земља Хуихнима", нарочито због сцене у којој Гуливер бива обузет ужасом и гађењем када му прилази женка Јахуа. Казао ми је – а за мене је то било велико изненађење, или, пре, велико разочарење – како Џојс није волео Свифта. Уосталом, додао је, за разлику од онога што се обично мисли, Џојс није имао никакве склоности ка сатири. „Он се никада није бунио, био је равнодушан, све је прихватао. За њега *није било никакве разлике између пада бомбе и пада једног листа...*"

Изврстан суд, који ме је оштрином и необичном сажетошћу подсетио на онај Армана Робена, дат као одговор на питање које сам му једном приликом поставио: „Због чега, после превођења толико песника, нисте зажелели да се окушате на Чуанг-цеу, најнадахнутијем песнику међу мудрацима?" – „Често сам мислио о томе", рекао ми је, „али како превести дело које може да се упореди једино са *огољеним пејзажем северне Шкотске*?"

Откако знам за Бекета више пута сам се запитао (са опсесивношћу која је, признајем, била доста приглупа) какав однос он успоставља са својим ликовима? Шта им је заједничко? Може ли се замислити већа различитост? Зар би требало претпоставити како се не само њихово, већ и његово постојање купа у оној „оловној светлости" о којој се говори у књизи **Малон умире**? Много његових страница подсећа ме на монолог *по окончању* неког космичког циклуса. Имамо осећај да ступамо у посмртни свет, у географију коју је исањао

неки демон, испражњену од свега, па чак и сопственог проклетства!

Бића која не знају јесу ли још увек жива, обузета бескрајним умором, умором *који није од овога света* (да употребимо реч која би била по Бекетовом укусу), смишљена од човека за којег наслућујемо да је рањив, и који је из устручавања ставио на лице маску неповредивости – не тако давно, у једном блеску ми се јавила спознаја о везама што их спајају са њиховим творцем, њиховим саучесником... Оно што сам у том тренутку видео, што сам осетио, боље рећи, не би се могло преточити у неки разумљив исказ. Али, без обзира на то, отада ме свака, па и најмања изговорена реч његових јунака подсећа на модулације извесног гласа... Ипак, журим се да додам како откривење уме да буде подједнако непостојано и варљиво као и ма која теорија.

Од нашег првог сусрета схватио сам да је стигао до *крајње тачке*, да је можда и започео одатле, од немогућег, од изузетног, из ћорсокака. Задивљује управо то што се отада није *померио*, што, доспевши од почетка пред зид, истрајава са истом срчаношћу каква му је одувек била својствена: гранична ситуација као *полазна тачка*, свршетак као остварење! Отуда и осећај како би његов свет, тај смежурани свет на умору, могао бесконачно да траје, чак и онда када би овај наш ишчезнуо.

Витгенштајнова филозофија ме не привлачи посебно, али имам слабост према њему као човеку. Све што о њему прочитам у стању је да ме раздрма. У више наврата сам открио неке заједничке црте између њега и Бекета. Две загонетне појаве, два феномена који нас задовољавају тиме што су толико збуњујући, тако недокучиви. И код једног и код другог, иста дистанца у односу на бића и ствари, иста несавитљивост, иста склоност ка ћутању, дефинитивном одрицању од речи, иста воља за хватањем у коштац са неистраженим границама. У неко друго доба, привукла би их Пустиња. Сада знамо да је Витгенштајн, у једном тренутку, помишљао да оде у самостан. Што се, пак, Бекета тиче, лако бисмо могли да га замислимо неколико векова раније у прошлости, у некој празној ћелији, неупрљаној било којим предметом, чак ни распећем. Можда се чини да се удаљавам од теме? Треба се само присетити оног одсутног, загонетног и „нељудског" погледа какав има на појединим фотографијама.

Наши почеци су битни, то се подразумева; али, пресудан корак ка самима себи чинимо тек када више не поседујемо *порекло*, када биографији можемо да понудимо подједнако мало грађе колико и Бог... Важно је, и, опет, нимало није важно што је Бекет Ирац. Оно што је сасвим сигурно нетачно, јесте тврдња да он представља „оличење Англосаксонца". У сваком случају, ништа не би могло мање да му прија. Јесу ли томе крива ружна сећања која је задржао на свој предратни боравак у Лондону? Нагађам да Енглезе осуђује због „просташтва". Ову пресуду коју он није изрекао, и коју овде изричем у његово име, као неки сажетак његове уздржаности, ако не и ресантимана, не бих и сам могао да усвојим, тим пре што ми (услед балканских илузија, можда) Енглези делују као најбеживотнији и најугроженији народ, па тиме ваљда и најпрефињенији, најцивилизованији.

Бекет, који се, зачудо, у Француској осећа као код своје куће, у ствари нема ничег заједничког са извесном сувоћом стила која је превасходно француска, или, пре, париска одлика. Није ли индикативан податак да је Шамфора превео у стиховима? Не читавог Шамфора, додуше, већ само неколико максима. Овај подухват, већ сам по себи изузетан и необјашњив (када се помисли на одсуство песничког надахнућа које је својствено скелетској прози моралиста), могао би се изједначити са признањем, једва да се усуђујем да кажем, са јавном исповешћу. Скривене душе увек откривају своју пра-

ву природу упркос самима себи. Бекетова је толико прожета поезијом да се од ње не може разлучити.

Чини ми се својеглавим попут неког фанатика. Чак и када би се читав свет срушио, он не би прекинуо посао на којем ради, нити би променио тему. У суштинским питањима на њега се, ван сваке сумње, не може утицати. Што се свега осталог тиче, свега оног што није суштинско, ту је лишен одбране, вероватно слабији од свих нас, слабији чак и од својих ликова... Пре редиговања ових белешки намеравао сам да изнова прочитам оно што су, са различитих становишта, Мајстер Екхарт и Ниче написали о „племенитом човеку“. – Нисам спровео у дело ту намеру, али ниједног часа нисам заборавио да сам је имао на уму.

Превео са францускког
Миодраг Марковић

Моје збогом Самјуелу Бекету

Џон Монтегју



У Паризу сам и станујем на Монпарнасу, попришту наших многобројних састанака и ноћних теревенки, па ипак све нешто оклевам да одем код Бекета. У задњем писамцету које сам од њега примио, пише ми да је „у дому за старе богаље“, али, има наде „да изађем, станем поново на своје ноге, па назад на булевар, опет спреман за дружење“. Међутим, кажу ми да је тешко болестан, у ствари да умире, а ја, ето, никако да смогнем снаге да одем и опростим се од пријатеља са којим другујем четврт века. Да невоља буде већа, сломио сам ногу, па ни сам нисам баш нарочито покретан. Али, имам једну важну мисију коју морам да испуним – треба да га уврстим у **Велику књигу Ирске**.

Дошла ми је порука од њега да хоће да ме прими. Отктрљао сам се, храмљући, до таксија код Дома, где смо толико пута седели, пили и разговарали. Онда низ Булевар Распај, још једном нашом заједничком стазом, до лава на Данфер-Рошероу. Ту је он ноћу ишао лево, доле Булеваром Сен Жак, а ја сам скретао у Улицу Дагер, праћен његовим поздравом: „Бог те благословио!“ Та уобичајена ирска фраза звучала је из његових уста у најмању руку чудно, кад се има на уму његово, целом свету познато, безбожништво.

Клиника је у једној споредној улици са Булевара Леклер, којим је француски генерал некад водио своје ослободилачке трупе. Неки пацијенти су се одмарали у тихом окружењу ограђеног дворишта, испод зимзеленог дрвећа. Нашао сам, без тешкоћа, врата мсје Бекета, покуцао и угегао унутра. Он седи у соби голих зидова, за једним од два мала стола, испред гвозденог кревета. Устаје загрли ме и, на моје запрепашћење, пољуби ме у оба образа. Он обично не показује тако своја осећања. „О Џоне, ипак си некако успео да дођеш!“

Очи су му за тренутак влажне, али им се муњевито враћа неки пркосни сјај, док ме посматрају готово са осмехом.

„Како је лепо од тебе што си дошао. И то још кад си и сам у таквом стању. Како ти је нога?“

И док ја муцам и жалим се на неке неважне детаље, он почиње да мили по соби. Онако атлетски срезан из једног блока, какав је био све до своје седамдесете године, сад је успорен, успорен, вуче ноге и једва се миче, скоро као неки од његових јунака. Сав се усредсредио на то да ми нађе столицу, да седнем ту поред њега. И ево нас – лицем у лице. „А ти, како си?“, питам га.

„Ја сам своје завршио!“

Тај израз нисам чуо откад је моја покојна тетка Мери лежала на самртничкој постељи, али је њему овај „ирскизам“ сасвим добро пристајао. И опет су се његове очи упиљиле у мене, а ја сам се дивио њиховој величини и боји. Широке, као плави стакленци. Али сад већ засенчене, нису више ни продорне, ни изазивачке. „Ја сам своје завршио!“, каже опет са истом жестином. „Само што то, ево, дуго траје.“

Застане, па удахне дубоко. У углу стоји нека машина за дисање, изгледа као мали тролејбус. „Седео сам крај мога оца, док је умирао. Борба, борба, борба, понављао је непрестано. Само ја сам већ изгубио сваку вољу за борбу.“

Онда одмахне у знак резигнације, или можда разочарења. Слутећи извесно смекшавање, скупљам довољно храбрости за једно отворено питање, без обзира што испред мене није стајала чаша, као обавезни реквизит ритуала: „Сад, кад је скоро све прошло, Сем, ако могу да те упитам, је ли било много ствари које су, по твоме мишљењу биле вредне овога путовања?“

Плаве очи начас блеснуше: „Веома мало!“ А за случај да га нисам чуо, или разумео, понавља то два пута гласније: „Веома мало“. Затим му одједном нешто сину, па као да би хтео да пркоси својој уобичајеној, истина сада оправданој, суморности, предложи да пређемо за други, најбољи сто у његовој соби, а успут покупи флашу вискија и чаше.

„А кад си већ дошао, нас ту чека и један посао, који треба да обавимо.“ Седа за сто, па онда, са неком изненадном енергијом, изручи на сто испред нас садржину ваљкасте футроле, на којој стоји натпис: „Поезија Ирске“. Уроловани листови финог пергамента, бочица мастила, дугачко, танушно држаље са пером и пропратно писмо. „А овај човек, Дорган, какав је?“ пита ме заповеднички.

Упињем се да што боље објасним које све квалитете поседује Тео Дорган, мој бивши студент, а сада познати ирски песник, али ме Бекет нагло прекида, показујући на хартију са меморандумом „Поезије Ирске“, уметничке организације које сам ја председник. „Па мора да је добар, чим је твоје име овде у импресуму.“ Читам преко његовог рамена писмо у којем се представља пројекат: „Велика књига Ирске“, тај раскошни поетски лексикон песника и уметника Ирске. Тео се нада да ће се из те књиге ирска поезија напајати док је света и века.

Свитак пергамента неће да стоји раширен на столу. Бекет се нервозно бори са њим, док ја припремам бочицу са мастилом и шиљато перце које треба да се замаче унутра. Није било друге, него да ја придржавам ивице хартије, да се не би савијале, док се он трудио да напише стихове, који су можда уједно и последње што је написао својом руком. Умро је тачно тринаест дана после те моје посете, а прошлог децембра се навршило четири године отада.

То нису нови стихови. Одабрао је један катрен, написан после очеве смрти, а јасно је да је у њему подразумевао и сопствени одлазак, за који се, ето, доста дуго приправљао:

Нека искупи лажна „до виђења“
лист хартије што вам руку тишти
вама који немате више за земљиште
и над очима стакло без замагљења.

Лист хартије не тишти, већ се увија и извлачи, а њему руке дрхте. Два пута је морао све да прецрта, али се није предавао. Писао је све изнова, са оном својом, скоро свирепом упорношћу, мени тако добро познатом код њега, све док се четири стиха нису најзад нашла на средини странице. Гледа у мене, ја се нагнем да прегледам, а затим промрмљам нешто пригодно у знак одобравања. Он савија пергамент и церемонијално ми предаје свитак, заједно са футролом. А онда, као да удара завршни акорд, збрише са стола целу гомилу: бочицу мастила, дугуљасто црно држаље и преостале листове пергамента, све у корпу за отпатке.

Посао обављен, одмарамо се, чаше нам у рукама. Показује ми шта чита. Старе љубави: **Оксфордска антологија француске поезије** из које је, вероватно, студирао на Тринити колеџу, где му је предавао његов омиљени Радмоуз Браун, који га је и увео у француску књижевност. Онда: **Пингвинова антологија енглеске поезије**, неколико скорашњих издања његових књига, а између осталог, ту се нашла и моја нова збирка есеја **Слике у пећини**, што ме прилично збунило.

„Читао сам Китсову ‚Оду славују', врло је лепа."

То је случајно песма које се из дубине душе гнушам, са свим њеним гњецаво-слаткастим кокни-осећањима за лепо, али ово није време за бокс-мечеве. Он је уклонио своје рампе, његове су симпатије једноставне, вратио се драгим открићима из доба дечаштва. Само сам рекао да га никада нисам чуо да је употребио реч лепо, изузев кад је говорио о Јејтсу. Он климну главом: „О, да, да, и ово је лепо."

Не да мени да сипам, већ сâм просто сручује виски у чаше. „Добио сам твоју нову књигу. Видим помињеш и мене. И Голдсмита. А, он је био фини човек. Допало ми се оно што си рекао о мени. Добри су ти текстови." Не усуђујем се да баш много припиткујем, али ипак сам морао да споменем нешто што ме у последње време доста мучи: „Је ли истина да диктираш нешто о себи, нешто као аутобиографију?"

Он узмиче: „Ма, ни говора. Само рашчишћавам преписку. Сређујем неке ствари. Али, само професионалне детаље. Ништа лично." Али, пошто је дирка већ притиснута, ја настављам у истом тону: „А где си одлучио да будеш, кад дође час?"

„А, ту у суседству, на Монпарнасу. Са женом. Ми смо се познавали педесет година. Упознали смо се на тенису, а кад ме неки клошар избо ножем на улици, она је дошла да ми помогне. О, да, да, са женом. Били смо пријатељи педесет година."

Истиче то пријатељи. Не каже на пример: „Волели смо се педесет година", или тако нешто. Можда је то само просто превод француске речи: *ами*, која може да послужи за све. Виски се досипа у чаше. Кад смо се прошли пут видели, причали смо о смрти једног старог пријатеља, А. Ј. (Кон) Левентала и о његовом дугом и сладострасном животу. Кад сам ја напоменуо како су га жене силно волеле, Бекет је додао са дивљењем: „О, сигурно их је много имао", као да говори о ергели коња.

Враћам се на оно од малочас. „А ко се стара о свему томе? Мислим ко обавља све те разне послове?" „Едвард, мој нећак. Веома је добар. Сад он живи у мом стану. Он ће да среди све то што је потребно. Оћеш ли још једно пиће?"

Боца је пресушила. Устајем да му помогнем, али он ме гура назад у столицу, а сам опет крене да мили кроз собу, брзином ужурбаног пужа. Довлачи литарску боцу Башмила, каже, поклон од непознатог добротвора. И јесте прави добротвор, јер, ево, одједном се осећам потпуно опуштено са Семом, смирено и сјајно, као да је сада нешто сасвим заокружено. Разговарамо о програму: „Писац гост", јер ја сам у Паризу управо тим поводом. Он ми даје препоруку за министра културе Жака Ланга, који га је, каже, много задужио тиме што је учинио неку услугу његовој не-

ћаки Каролајн. Бекет као породични човек. Дивим се, као и увек, његовој (протестантској?) прецизности.

А онда, на моје велико запрепашћење, он покуша да отпева једну строфу неке старе протестантске црквене химне. „Знаш ли ово?" Хтео бих да се придружим, у маниру католичког осећања солидарности са ближњим, али шта вреди кад не знам. Није то ни „Стена векова", ни „Води нас, добро светло" Кардинала Њумена, што у Бекетовој радио драми „Све што пада", веома рогобатно пева протестанткиња мис Фит. То су тужни стихови Барни-Гулда, које је и Одн волео. Чим нам је начас понестало речи, спремно смо намигнули један другом и опет се бацили на певање.

Ево, смирај је дана
Ноћ из прикрајка вири
Вечерња сенка тамна
Тајно се небом шири.

То је наравно била химна у „виски дуру". И тако, већ је стварно било време за полазак. Скоро читаво поподне смо провели заједно. Помажем му да поспреми сто, да сложи књиге. Он устаје и опет ме пољуби у оба образа, по други пут данас. Наћуљене уши, налик на крчаг, избраздане обрве над продорним, галебовским очима, временом успорено, гипко, мршаво тело, ништа од тога више нећу видети. Никад више нећу видети ни њега. У леву руку ми је гурнуо последњи поклон. Била је то једна ретка публикација: „Teleplay", са каталогом његових телевизијских сценарија. Десном штаком сам придржавао футролу са песмом. Нисмо ни спомињали следеће виђење, док сам клецајући гегао ка излазу. Биће тешко доћи до таксија у овој споредној уличици.

Превела са енглеског
Вида Огњеновић



*Фрагменти из биографије**



СРЕЋНИ ДАНИ?

Самјуел Бекет рођен је на Велики петак, 13. априла, у Фоксроку, јужном пред-грађу Даблина, у кварту Стилорган, у имућној протестантској породици. У крштеници му, међутим, као датум рођења стоји 13. мај 1906, јер је у Ирској у то време владао обичај да се дете не уписује у књиге док не прође месец дана од рођења. Да забуна буде потпунија, Самјуелово је рођење званично регистровано тек 14. јуна... Сам Бекет касније изјављује да та чудна неслагања представљају *„загонетку више у легенди која јесте (његов) живот"*. У пар наврата је, чак, са задовољством које једва да приличи његовом карактеру, казао: *„Волим све те лажи и све те легенде: што их је више, то су ми занимљивије."*

„Родио сам се једног тринаестог, у петак, штавише Велики петак. Отац је цео дан чекао да се појавим. У осам увече, изашао је да прошета; кад се вратио, био сам рођен..."

Истина је, заправо, једноставна: за све који су му били блиски, Бекетов рођендан је био 13. априла, и око тог датума никад није било спора. Очигледно је да је негде почињена грешка. За то постоји и доказ, довољно поуздан да развеје све сумње. Рођење је објављено 16. априла у монденској рубрици дневног листа „Ајриш Тајмс", дакле месец дана пре него што је Бекет званично унет у списак живих.

Самјуел је млађи син Вилијама Френка и Мери Бекет, рођене Џонс Роу. Старији брат Френк, са којим ће Самјуел остати уистину близак читавог живота, постаје грађевински инжењер и наставља породичну традицију. Бекетов деда по очевој линији, Вилијам Френк, успешан је грађевински предузимач, а отац Вилијам Френк млађи бави се предмером грађевинских радова. Угледна грађанска породица Бекетових живи у материјалном погледу прилично лагодно. Бе-

*За овај текст су коришћени подаци из трију Бекетових биографија, чији су аутори Дирдри Бер, Џејмс Поулсон и Ентони Кронин наведених на страни 287 ове свеске.

кетов отац, добричина и весељак, кога деца обожавају, воли мастан залогај, добру капљицу и спорт, нарочито коњске трке на које често води и синове. Мајка, строга, учи их молитвама и псалмима.

„... Без неке посебне приче. Може се рећи да сам имао срећно детињство... Међутим, ја баш нисам имао дара за срећу. Моји родитељи чинили су све што је требало да усреће дете. Али, ја сам се често осећао усамљен. Васпитавали су нас као квекере. Отац ме није тукао; мајка нас није напустила.“

Кад је Бекету било три године, две пријатељице Бекетове тетке Сиси, Дороти и Беатриса Елвери, студенткиње уметности у Даблину, конкуришу за престижну Тејлорову уметничку стипендију. Дороти убеђује Бекетову мајку да са малим Самом позира за једну жанровску сцену. Да их поштеди напорног позирања, снима фотографију према којој касније слика. На фотографији, мали Сам, у белој, дугој ноћној хаљини, клечи на белом јастучету, пред мајчиним ногама. У роману *Како јесте*, Бекет се присећа сцене:

„... Мамино лице гледам одоздо не личи ми ни на шта

налазимо се на веранди с перголом обраслом споришем пријатно сунце шљокицама посипа румену калдрму баш тако огромне главе са шеширом пуним цвећа и птица погнута над мојим увојцима поглед јој пламти строгом љубављу ја јој нудим свој безизражајан под идеалним углом управљен у небо с ког нам долази помоћ која ће можда то већ тада знам с временом проћи

укратко укочен клечим на меком јастучету у спаваћици руку стиснутих да прсну молим се по њеним упутствима

још није готово жмури и запева одломке такозваног апостолског вјерују ја кришом гледам у њене усне

завршава опет ме гледа ужареним погледом ја брже-боље дижем свој и понављам све тумбе

ваздух трепери од зујања инсеката готово трне као утрнута петролејска лампа“

Бекетови воде порекло од једне породице хугенота који су емигрирали из Француске у XVIII веку. Деда по очевој линији, Вилијам Френк Бекет, имао је петоро деце. Четири сина (најстарији од њих, Вилијам Френк млађи је Бекетов отац) и једну кћер, Франсис, коју су најпре прозвали Фани, да би је разликовали од мајке, али су јој браћа, која су је обожавала, убрзо наденула име Сиси које ће јој остати за цео живот. Сиси Бекет је била прва која је подстакла легенду, данас раширену у Даблину, да је у фамилији Бекетових увек постојала „једна уметничка струја у сировом стању“ која је давала „барем један боемски карактер у свакој генерацији“. 1904. године, узбуркала је мирне воде честитог даблинског друштва, кад је убедила оца да је пошаље у Париз на студије сликарства. Две године касније, изазвала је прави скандал удајом за Вилијама Синклера, младића бриљантног ума, али без пребијене паре, сина једног антиквара, Јеврејина, са којим ће се касније преселити у Немачку, у Касел.

Бекетов отац Вилијам (кога су браћа и сестра звали Вили, а супруга и колеге Бил), прекинуо је школовање у петнаестој години да би се укључио у очев посао. Иако је отац жалио због његове одлуке да се не уписује на Тринити, Билу је, активном и енергичном какав је био, универзитет мало значио. Осећао се стегнут у салону, али је зато био у свом елементу на градилишту и на спортском терену. Иако је био висок 180 cм, широке груди и јак врат давали су му дежмекаст изглед. Неутољивог апетита, ждрао је чудесне количине хране и пића. На први поглед, личио је на кловна, али је имао изванредан осећај за цифре и послове. Премда га је отац спремао да наследи његов бизнис, Билу је брзо дојадило да му се покорава, па га је убедио да му позајми новац да уђе у ортаклук са једним старијим предузимачем који се бавио предмером (предрачуном) грађевинских радова, а који је убрзо после удруживања умро, па је Бил остао сам да води фирму „Бекет и Медкаф“. Предмер грађевинских радова био је уносан посао са одличном зарадом, један од најпрестижнијих до кога се тада у Ирској могло доћи без универзитетске дипломе, па је Бил већ са тридесет година стекао знатан иметак, који је касније само увећавао.

Самјуел Бекет је име добио по деди са мајчине стране (Самјуел Робинсон Роу) [занимљиво је да нико од блиских Бекетових пријатеља и рођака не зна одакле му средње име Баркли] који је поседовао млин и бавио се производњом брашна, док је његов отац (Бекетов прадеда) био пастор, а један од његове браће, пак, викар у Гартрију. Угледна породица Роу живела је веома лагодно, са бројном послугом и баштованима, у прелепој породичној кући (изграђеној 1760. године) у Лекслипу, коју су други звали Роу Хол (по власницима), а укућани Кулдринах Хаус (што на гаелику значи „кућа у дну трновог шибљика“). По њој ће касније Бекетова мајка, очигледно из сентименталних разлога, назвати и нову породичну кућу Бекетових у Фоксроку.

Самјуел Робинсон Роу и његова супруга Ана (или Ани, коју су Сам и Френк звали „Мала Мами“ да би је разликовали од баке по очевој страни Франсис Бекет Крадерс, коју су звали „Велика Мами“) имали су шесторо деце: три кћери, од којих је најстарија била Бекетова мајка Мери, и три старија сина од којих је Бекету био најближи Едвард (ујка Нед) Прајс, чија су деца (Моли, Шила и Џек) увек заузимала важно место у животу рођака Сама.

Мери Роу (коју је њена фамилија звала Моли, а Бекетови Меј), рођена исте године кад и Бекетов отац Бил (1871), школовала се у интернату моравске мисије у Болимини где је, самосвојна и несташна каква је била, често кршила дисциплину. Касније је причала својим нећацима и нећакама да су је избацили из школе зато што је разговарала са неким младићем преко ограде – поступак недопустив у то време у њеној средини. То што је девојка властелинске лозе (уз то познате по својим доброчинствима) радила као болничарка, такође показује њену самосталност.

Меј је била висока и витка. Имала је светлоплаве очи и светлоплаву косу (какве ће имати и Сам, као и њен орловски нос и њен отмен став). Продоран поглед, строга једноставност у одевању и њено држање одавали су, на први поглед, утисак хладноће и строгости. Била је жена променљиве ћуди, са живим смислом за хумор, имитацију и шалу, и често јој се дешавало да салве смеха замени потоцима суза; такве промене расположења збуњивале су и обеспокојавале и околину и њу саму.

Кад је, једнога дана, енергична и одлучна болничарка Мери Роу ушла у собу у којој је Бил Бекет (који никад дотад није био болестан) лежао у дубокој депресији (изазваној мелодраматичним породичним представама режираним да му се забрани љубав са Евом, кћерком индустријалца Вилијама Мартина Марфија, католика) и кад му је обешењачки добацила да устане и да се више не прави болестан, Била је згромила љубав на први поглед. Њен виспрен дух био је добра допуна његовом веселом карактеру. Убрзо су се венчали. Меј се, по сопственим речима, потпуно посветила мужу, синовима, кући, башти и цркви – тим редом. Увек је била осетљива и некако затворена у себе, а брак, уместо да је омекша, заправо ју је учинио још строжијом и неприступачнијом. Бил је волео шетње и спорт, она баштованство и животиње. И она је волела планинарење, али није била ни издалека спремна на пешачење као он. Бил је зато

купио мотоцикл „Спарбрук“ са приколицом у којој се возила Меј са ешарпом омотаном око главе, док би Сам или Франк уживали на задњем сицу. Затим су набавили аутомобил „Фијат“ двосед, а касније много скупљи и луксузнији „Делаж“, који ће Бил сачувати све до тридесетих година.

Меј није волела монденски живот, ни велике скупове. Бил је неко време покушавао да позива пријатеље на вечере, али су оне, захваљујући њој, биле тако натегнуте да је убрзо одустао и свео их на недељна дружења у једном од два даблинска клуба у којима је био члан. Почели су да се виђају све ређе (она се бавила децом, домаћинством, вртом и животињама, он послом, спортом, картањем и дугим шетњама у природи – на које је често водио и синове).

Меј није тешко падало то што је вечери и ноћи проводила сама. Најчешће је шила или прелиставала часописе пре него што ће се повући у своју собу. Тврдила је час да је читање успављује, час да је чини нервозном. Она и Бил су од самог почетка спавали у засебним собама (што је Меј правдала својим несаницама); у ствари, физички аспекти брака је нису много привлачили. Али, истина је да је патила од несанице и често су је виђали како ноћу шпарта својом собом или лута замраченом кућом тиха као дух који је, клела се, у њој живео. Попут своје имењакиње Меј у позоришном комаду *Кораци,* који ће њен млађи син написати седамдесет година касније, склањала је тепихе са неких подова у кући јер је „морала да чује звук својих корака, ма како нечујни били“.

Меј је, са застрашујућом ефикасношћу, гвозденом руком управљала домаћинством у Кулдринаху. Трудила се да исто тако васпитава и своја два сина, али није увек успевала да им наметне ставове, нарочито не оном млађем. Они који су их обоје познавали говоре о јакој међусобној привржености, али и о њиховим жестоким сукобима, често без видљивог разлога. Још док није могао ни кваку да дохвати, Сам се, кажу, већ одлучно супротстављао мајчином ауторитету. Опседнут жељом за самосталношћу и прилично тврдоглав, опирао се утолико више уколико је више она инсистирала.

„Мери се излуђивала због Сама (прича Бекетова рођака Шила Пејџ). Сигурно зато што га је онолико волела. Сам јој је био велика мука. Читав живот. Немогуће дете. Био је преиспољ-ни бунтовник. Сећам се да за време рата, Првог светског рата, није било ничег сем маргарина. Он је апсолутно одбијао да га једе [...] Кад он нешто није хтео, с тим је било готово.“

Као мали, Сам је, изгледа, уживао у томе да намерно улеће у опасне ситуације. Са десетак година је, играјући се у врту, нашао бидон са бензином. Не говорећи никком ништа о свом открићу, узео је из кухиње кутију шибица, укресао једну, убацио је у канту и прислонио око на отвор да посматра реакцију. Срећом, бензина је било врло мало, али довољно да заради блаже опекотине и опрљи трепавице и обрве. Покушао је и да све то сакрије од мајке – наравно безуспешно. Болови су прошли релативно брзо, али требало је две недеље да кожа и обрве поврате нормалан изглед.

Једна од његових омиљених игара била је да се попење на огромну јелу у дворишту, високу двадесетак метара, и да готово са самог врха скаче руку раширених изнад главе, надајући се да ће му јаке доње гране ублажити пад пре него што се стропошта на земљу, што је и био случај, па је ту вратоломију са задовољством понављао пред разрогаченим очима престрављеног Френка. Наставио је с тим и кад је Меј сазнала и кажњавала га на све могуће начине, а престао је, ваљда, тек кад се стварно заситио и кад му је дојадило да трпи и гледа здрљену кожу и огреботине које је притом задобијао.

Меј је више бринула о манирима и моралу својих синова него о њиховој бесмртној души, па је обавеза одлазака у цркву (где су, како и приличи породици њиховог ранга, имали своју клупу) за њих била заправо део процеса социјализације. Али, безмало још у пеленама морали су да показују сву очекивану уљудност према гостима у кући: руковање, наклони, љубазни одговори на питања о годинама и здрављу. Франк је готово увек одговарао љубазно и уљудно, али је Сам често мрзовољно ћутао; његови одговори зависили су од његовог тренутног расположења. Одбијање да се љубазно наклони маторим удовицама често је изазивало бес његове згрануте мајке.

Меј је ревносно истребљивала из њиховог говора све што би претило да шокира саговорника или да открије лоше манире. После дуге и марљиве потраге, коначно је негде ископала дадиљу (сличних критеријума), достојну да васпитава њене синове. Та жена је била тако уштогљена да је одбијала и да напише реч *задњица*, па је користила еуфемизам *здц*, скраћеницу коју је употребљавала чак и у говору. Бекет ће се тога сетити у песми „Серена I“, коју је написао средином тридесетих година у Лондону, у којој читамо и овај стих: „ужарена здц бабуна Џорџа...“

Упркос тешком карактеру, Меј нипошто није била „дечји џелат“. Претерана брига за Сама (који је као мали често и побољевао) произилазила је из њене „сурове љубави“ (како ће је Бекет касније окарактерисати). Такође, било би сасвим погрешно помислити да Бекет није волео мајку и да му је било свеједно шта она о њему мисли. Напротив, био јој је изузетно привржен, али кад год су њена очекивања и њени судови били дијаметрално супротни његовим жељама, сукоб две воље резултирао је сценама које су подједнако рањавале и њу и њега. Тежина мајчиних тадашњих и каснијих пребацивања и разочарања тим више притиска његову душу што има осећај да не заслужује њену љубав. Како год било, остаје чињеница да се готово никад нису слагали у питањима која су њему била битна.

Све то, наравно, није спречавало Френка и Сама да уживају у срећном детињству: дуге шетње са Волфом, једним од неколико њихових кери-блу-теријера; тенис или крикет у Карикмајнсу, касније голф у Фоксроку; албуми са поштанским маркама; дуге партије шаха; пливање са Билом у Форти-Футу; вожње бициклима на којима су често тренирали и поло...

1914, кад је Саму било осам а Френку дванаест година, дошли су да живе у Кулдринаху троје деце Мериног брата Едварда Прајса Роуа (чија је супруга изненада умрла, а који је отишао да ради у Африци), Моли (13 год.), Шила (11) и Џек (9). Моли и Шила делиле су собу на међуспрату куће, где су и Меј и Бил имали засебне собе, а Френк, Сам и Џек заузимали су горњи спрат, који је сав био закрчен палицама за крикет, тениским рекетима, штаповима за голф и гомилом дечјих дрангулија. Уопштено говорећи, тројица дечака били су и сувише активни да би се бавили седећом занимацијом као што је читање, а ни старији их на то никад нису подстицали. У њиховом орловском гнезду било је мало књига, осим школских уџбеника, и све су припадале Саму.

Он их је пажљиво ређао на полицу изнад свог кревета; до тренутка кад је кренуо у колеџ, био је сакупио приличан број, јер је, на велико изненађење фамилије, био већ сасвим обузет том заразом. Бекет је сам откривао и поштовао писце и књиге ван школске лектире. Поред књига на његовој полици стајала је мала Шекспирова биста. Касније је набавио и нешто већу Дантеову коју је држао на прозорској дасци, јер је уживао у променама светлости на песниковом изабраном, орловском лицу.

Трудио се да неред (коме је и сам доприносио) одбаци у друге делове дечје собе, даље од свог кревета и своје полице за књиге, које је држо уредно, сређе-

не са спартанском једноставношћу. Мало по мало, изградио је у заједничкој соби „Самов кутак" који је уживао посебан престиж. У њему је било мало ствари, али Френк и Џим их никад нису дирали. Он је бирао тренутак кад ће им се придружити у игри или разговору, а сам је одлучивао и о томе кад му је доста. Тад се повлачио у своју зону у коју они никад нису залазили, као да се између њих дизао некакав зид који онемогућава комуникацију кад год их Сам напусти и повуче се у свој унутрашњи свет.

СИЊОРИНА, „ДАНТЕ И ЈАСТОГ"

(Даблин, 1920...)

Личност која је умногоме утицала на Бекета у годинама учења, уз Радмоуза Брауна, његовог професора француског на Тринити колеџу, била је једна малена, облушкаста млада дама, Бјанка Еспозито, која му је редовно држала приватне часове италијанског. „*Пошто се у оно време морало студирати два језика, ја сам као други језик изабрао италијански. Имао сам среће да наиђем на Бјанку Еспозито. Она ми је помагала и из језика и из књижевности.*" Ни она ни он се, наиме, нису задовољавали само конверзацијом на италијанском, па су заједно подробније проучавали писце који су били на програму у последње две године студија: Макијавелија, Петрарку, Ариоста, Кардучија, Д'Анунција и Дантеа (*Божанствену комедију* и *Нови живот*) кога Бекет уздиже изнад свих. Окружује се хрпом литературе да проникне у Дантеову велику поему, трудећи се да схвати сваку алузију, али и читав њен склоп. Заузврат, изгледа да је сам, а може бити и по препоруци Радмоуза Брауна, открио Леопардија, великог песника песимизма XX века.

Часове похађа у једној мањој школи језика и музике, смештеној у троспратној згради од црвених цигала на адреси Трг Илај бр. 21, чији је улаз красио камени портал. Било је сасвим природне да се упише у ту школу, не само зато што је Бјанка Еспозито у Даблину уживала репутацију изузетно интелигентне жене и предавача коме нема равна. Часове музике у тој школи држала је Паулина Елзнер, сестра Бекетове прве учитељице Иде Елзнер, која је и сама повремено предавала у истој школи, где су се похађали и курсеви немачког и француског језика. Дакле, двапут недељно, Бекет се из Тринитија спуштао низ Графтон или Досон Стрит до парка светог Стефана, а онда уличицом Хјум хитао на часове италијанског код сињорине Еспозито.

Школа умногоме подсећа на ону коју Бекет описује у причи „Данте и јастог", првој у збирци *Више жалости него радости,* на чијем почетку затичемо Белакву неспособног да схвати објашњења месечевих мрља, која казује Беатриче од II до IV певања *Раја*. У прилично пространом холу на улазу за ђаке су чивилуци за капуте и качкете и један мањи храстов сто. „Сала за италијански" у коју се улази из предворја гледа на Трг Илај, „сала за француски" је на зачељу зграде, а „сала за немачки" је „сам Бог зна, негде...", вели Бекет не упуштајући се даље, јер су га у то време латински језици занимали много више од немачког.

Страст коју је током читавог живота гајио према *Паклу* и *Чистилишту* (*Рај* га није толико привлачио) дугује Бјанки Еспозито, много више него двојици својих професора италијанског на Тринити Колеџу. Бекет никад није занемарио ту своју љубав према Дантеу, о којој сведоче многи његови текстови. И увек је држао на дохват руке опипљиву успомену на оно што дугује „Сињорини": кад је, са осамдесет година, после једног тежег пада морао да проведе неко време у опоравилишту у Улици Реми-Димонсел, у свом пртљагу имао је и издање *Божанствене комедије*, све исподвлачено и препуно њених коментара. У њему је, између страница, чувао и

једну избледелу разгледницу на којој је била репродукована Ђотова слика светог Фрање Асишког који храни голубове. На полеђини, на италијанском језику, жеље за брз опоравак, које му је Бјанка Еспозито упутила пред његов двадесети рођендан, док је лежао болестан у Кулдринаху. Шездесет и три године му је та разгледница служила за обележавање страница у његовом примерку Дантеа.

Белаква у причи „Данте и јастог" учи италијански са „Сињорином Адријаном Отоленги" која је веран портрет Бјанке Еспозито. У причи се прецизира да професорка о којој је реч долази из Напуља, града у коме је презиме Еспозито уистину доста распрострањено. Презиме Отоленги се, заправо, чешће сусреће на северу Италије; тако се презивала газдарица пансиона у Фиренци, где је Бекет одсео током свог првог боравка у Италији, 1927. године.

Бјанка Еспозито има и карактеристичан глас: „истрошен", како га описује Бекет у причи „Данте и јастог", придев који ће поново употребити да опише глас остарелог Крапа у првој верзији *Последње траке*, позоришног комада у коме се такође откривају аутобиографски трагови. Тако Крап у своје љубавнице убраја и извесну Бјанку, премда је Бекет то име изабрао због његове алузије на светлост, за комад у коме помоћу безброј слика црно супротставља белом, као на пример кад се Крап, са тридесет девет година, поверава магнетофону: „Тад сам још живео са Бјанком у Кедар-стриту, бар повремено", где Кедар, у ствари није име улице, него анаграм од *dark(e)* [мрачан].

Стидљив и повучен младић какав је тада био, Бекет није имао љубавну везу са стварном Бјанком, која је притом била и старија од њега. Интелигенција те младе жене, поузданост њеног суда, њена оштроумност и дух изазивали су његово дубоко поштовање. Појединости које о њој износи у уводној причи збирке *Више жалости*, говоре колико јој се дивио: „Његова професореса била је тако љупка, тако посебна [...] Сматрао је немогућим да постоји жена интелигентнија или обавештенија од мале Отоленгијеве." Са њених часова италијанског Бекет је сваки пут излазио изнова занесен, колико духом њених речи, толико и темама којима су се заједно бавили. Имала је дара да на енглеском или на италијанском кује афоризме који су га одушевљавали. Кад се у причи „Данте и јастог" час италијанског настави после једног прекида, Белаква пита професоресу где су стали; на то му Сињорина Отоленги која, у то не треба сумњати, по ко зна који пут тумачи Бјанку Еспозито, одбруси обешењачки логично: „Где смо уопште? На истом месту, у истом стању."

Бекет ће, 1927. године, приликом свог првог боравка у Италији, посетити Бјанкину мајку и сестру Веру која је и сама преко двадесет година живела у Ирској, која је познавала Џојса и која ће му испричати пар анегдота из Џојсовог живота. Упознаће и Бјанкиног брата, медијевалисту Марија Еспозита са којим ће провести неколико дана на обали језера Комо. Безазлену незгоду са ногама израња-вљеним од пењања на Монте Ђенерозо, коју је тада доживео, описаће у свом првом, необјављеном роману *Сан о средње лепим женама*. Вера ће за Бекета рећи да „течно говори италијански са јаким ирским нагласком". У Фиренци му се том приликом придружује Американац Чарлс Кларк, младић са којим се Бекет случајно упознао у једном пансиону током свог првог боравка у Француској, после чега су заједно бициклом обилазили дворце на Лоари (придржавајући се Самовог прецизног плана). Заједно путују у Венецију где Кларк фотографише Бекета док овај храни голубове на Тргу светог Марка.

ГОДИНЕ ЛУТАЊА – „ЋУТАТИ НА НЕКОМ ДРУГОМ ЈЕЗИКУ“

(Немачка, 1936–1937

Током вечерњих обеда у пансиону у Хамбургу, у друштву са осталим гостима, због свог немачког још увек недовољног за конверзацију, повлачи се у безнадежну ћутњу и у једном писму Тому МекГривију пише:

„Напорно ми је чак и да слушам, а тек да говорим, ausgeschlossen (искључено). Како год било, та ћаскања су као неки чврст блок, без иједне пукотине, ни помисли о било каквом прекиду. Проклињем ову вечну млитавост и меланхолију. Толико се мучити да научиш да ћутиш на неком другом језику, какав апсурд! Ја сам потпуно апсурдан, потпуно недоследан. Мучити се да овладаш још једном ћутњом! Као кад би глув човек уложио све што има у Schallplatten (грамофонске плоче), или слепац с фотографским апаратом.“

А у писму упућеном Мери Менинг:

„Путовање је катастрофа. Немачка је ужасна. Беспарица. Вечито сам уморан. Читаво модерно сликарство су стрпали у подруме. Водим белешке о свему и свачему, али откако сам кренуо нисам написао ни ретка у вези са било чим – или без икакве везе. А ни трага од било каквог почетка књиге. Моје јадно физичко стање је ништа према мом интелектуалном стању. И баш ме боли да знам, уосталом и не знам, да ли је то двоје повезано или није. Доста ми је ова ментална исцрпљеност од које посрћем и знојим се већ месецима, таква да се гора не може ни замислити. Показује се, што сам знао и пре него што сам пошао, да сам на ово путовање кренуо да бих отишао, а не да бих стигао.“

Судећи по његовом дневнику, Бекет се (крајем 1936), изгледа, више не секира око објављивања *Марфија* (који наставља своје безнадежно, мучно путовање). Ипак, у преписци је са Ривијем и Мери Менинг (који се обоје труде да нађу издавача).

AMOR... SED NON INTELLECTUALIS

(Париз, 1937–1938)

Бекетова веза са Пеги Гугенхајм започела је на први дан Божића 1937. Седео је код Џојсових (Џејмс је волео да му Сам седи „с десне стране“), прекопута једне младе жене која га је „шацовала“ с очигледним, више него пролазним занимањем. Пеги, Американка, богата наследница, недавно је била отворила галерију слика у Лондону, а пошто је у Паризу имала пуно пријатеља, често је путовала између та два града. Пријатељица Херберта Рида, добро је знала колико се овај одушевљавао *Марфијем*, па јој је ово била добра прилика да боље упозна аутора. Гледала га је тако да је Бекет, коме је било прилично непријатно, био принуђен да сву своју пажњу, некако претерано, „усредсреди“ на Џојса.

У својој аутобиографији, Пеги овако описује Бекета:

„... Високи, мршави Ирац од неких тридесетак година, огромних зелених очију које никад не гледају у вас. Носио је наочаре и увек изгледао као да је негде далеко, да решава неке интелектуалне проблеме. Говорио је врло мало, али никада глупости. Био је изузетно љубазан, али прилично неспретан. Облачио се лоше, у тесну француску одећу, и телесно ничим није привлачио. Фрустрирани писац... чист интелектуалац.“

После вечере, читаво друштво изашло је не пићенце и ћаскање у вилу Шефер. На крају вечери, Бекет, који се све време правио да не примећује како га Пеги „фиксира“, изненађује ову питањем може ли да ја пешице отпрати до стана. Пут до Улице Лил, где је Пеги имала изнајмљен апартман, био је прилично дуг; Пеги се успут забавља тако што опонаша дуге кораке свога пратиоца. Кад су коначно стигли, Бекет (ако је веровати Пегиним речима) *„не показује јасно своје намере, ипак, неспретно пита може ли да прилегне поред ње на софу“. „Час касније падамо у кревет у коме остајемо до сутрадан увече.“*

Сатима разговарају... Пеги, радознала да чује његове ставове о уметности и књижевности, он довољно накресан да прича без краја. У једном тренутку, док она прича о својој љубави према шампањцу, Бекет скаче из кревета и трчи да купи неколико боца. Настављају да ћаскају... Бекет јој прича о свом пријатељу, холандском сликару Геру ван Велдеу, кога он сматра великим уметником и тражи од ње да му организује самосталну изложбу. Пеги оклева да отвори врата своје галерије потпуно непознатом сликару, али се Бекет љути и наставља да зна још већег сликара који и пре заслужује да буде прослављен: Џека Б. Јејтса. Причају и о Селину.

Све се завршава сутрадан увече кад Пеги оставља свог новог љубавника да спава и одлази да вечера са другим. Бекет је прати речима: *„Хвала, било је лепо на тренутак.“* После тога, обоје се враћају свом свакодневном животу.

Пар дана касније, случајно се срећу у једном кафеу на Монпарнасу, одакле одлазе код Пегине пријатељице Мери Рејнолдс (код које се Пеги преселила у међувремену), где заједно остају петнаестак дана. Пеги коментарише:

„Суђено нам је било да заједно будемо срећни само тих неколико дана. Са узбуђењем се сећам само тог периода од укупно тринаест месеци, колико сам била заљубљена у њега. И он је био заљубљен у мене, у почетку.“

Касније ће изјавити:

„Кад данас размислим о томе, не верујем да је био заљубљен у мене више од десет минута. Био је неспособан да донесе било какву одлуку. Хтео је да будем поред њега, али да за то не макне ни малим прстом.“

Звала га је Обломов, према:

„... Гончаровљевој књизи коју ми је Џуна (Барнс) већ одавно била позајмила... Дала сам и њему да је прочита; наравно, одмах је увидео колико личи на чудноватог јунака, толико неактивног да на крају више није имао ни снаге ни воље да изађе из кревета.“

Тај надимак му је, изгледа, бескрајно ласкао; Пеги не може да се отме утиску да Бекет, који пожурује МекГривија да набави књигу, а свој примерак позајмљује на читање Геру ван Велдеу и Брајану Кофију, намерно опонаша тај чувени лик из руске литературе.

Током читаве њихове идиле, Бекет својим сркастичним хумором забавља Пеги која налази да су „његове бизарне и морбидне идеје веома оригиналне“. Пеги воли његов непредвидиви карактер:

„У нашем заједничком животу највише ми се свиђало то што никад нисам знала у које доба дана или ноћи ће да се врати кући. Одлазио је и долазио потпуно непредвидиво, а мене је то узбуђивало. Непрестано пијан, личио је на месечара. Имала сам пуне руке посла у галерији. Често се дешавало да поподне морам да устанем да, рецимо, видим Коктоа чијом је изложбом требало да отворим галерију. Обломов је све то гледао мрко: хтео је да останем са њим у кревету.“

На крају боравка код Мери Рејнолдс, Бекет је, како вели Пеги, *„дозволио једној пријатељици из Даблина да му се завуче у кревет“*. Грешку правда тиме да није успео да истера девојку из собе (подразумева се да му се, у то време, пасивност чини као најпримеренији став). Додаје да је *„водити љубав, а не бити заљубљен, исто што и попити кафицу без живе водице“* из чега Пеги закључује да је она у Бекетовом животу та жива води-

ца, али упркос томе остаје једнако бесна и избацује га напоље.

Ипак, њихова веза тиме није била завршена. Потрајала је, истина с много мање срећних дана, све док у Бекетов живот (после инцидента који ће бити описан у следећем поглављу) није ушла Сузана Дешево-Дименил, жена која ће уз њега остати до краја живота. Разлику између њих две најбоље је описала сама Пеги (која је, узгред, у љубомори, за Сузану говорила да је „обичан домородац“, јер је колао трач да је Сузана, чији су преци били колонијалисти, кћер берберског поглавице; наравно, ништа од тога није било истина): *„Док сам ја правила сцене, она је правила завесе.“*

КО ЗНА ЗАШТО...

(Париз, 1938)

У рану зору, 7. јануара, док се Бекет са Аланом и Белиндом Данкан враћа са дуге седељке у једном кафићу, у Авенији Орлеан пресреће их нападач (Бекет касније у њему препознаје подводача који „оперише“ на Монпарнасу, а коме је надимак Пруденс!) који од њега тражи новац. Бекет одговара да нема. Пруденс и даље наваљује нудећи му услуге своје најлепше девојке, под условом да му да мању позајмицу. Бекет поново одбија и убрзава корак. Нападач га сустиже, хвата за надлактицу и гласно прети. Бекет га, бесан, одгурне. Пруденс пада на плочник, истом скаче, извлачи бодеж и забија га Бекету у груди. Пруденс бежи. Бекет пада, обилато крвари. Данканови у пустој улици зову упомоћ... Успевају да га пренесу у свој стан, који је срећом близу, где Бекет потпуно губи свест, а затим га, пошто су обавестили и полицију, возилом хитне помоћи пребацују у болницу Брусе (у Улици Дидо). Сечиво је продрло испод левог плућног крила, а за длаку му није проболо срце, вероватно захваљујући белом Бекетовом капуту, али је оштетило плућну марамицу. Рана је тако тешка да лекари не смеју да га транспортују ни спрат ниже да направе рентгенске снимке. Бекет у коми остаје готово читав дан.

„Најзад сам прибрао оно мало свести што ми је остало у болници Брусе. Дошао сам к себи у заједничкој соби, једној огромној просторији. Прво што сам угледао, чега се сећам, био је Џојс који је ишао к мени с другог краја сале.“

Џојс, који је о свему био обавештен сутрадан, плаћа му засебну собу у којој га непрестано посећују пријатељи и познаници, међу којима (у више наврата) и Сузана Дешево-Дименил, учитељица клавира, студенткиња са којом је (заједно са једном њеном другарицом и са Алфредом Пероном), десетак година раније (1929), док је био лектор на Е.Н.С., одиграо неколико сетова тениса, а која је о несрећном случају сазнала из новина. Вест се брзо проширила и у Даблину. Френк и Меј (која му је за Божић била послала кравату, али он није знао да је поклон од ње, иако је претпостављао) одмах долазе у Париз и остају крај његовог кревета све док се нису сасвим уверили у то да се Сам опоравља и да више нема опасности. Овај догађај природно нормализује њихове односе.

Због могућих компликација држе га у болници пуних петнаест дана. 13. јануара Бекет пише Џорџу Ривију:

„Изгледа да ћу се извући, иако чекају да се подигнем да бих могао да сиђем спрат ниже да направе рентгенске снимке. Никако да се смилују да ми саопште како сам. Само прилазе, заједно или један по један, стискају ми руку, баце поглед на листу, траже да кажем „тридесет три“, куцну ме пар пута згађени, као кад зналца замолиш да испита лажнога Мајсена, и одлазе. Дакле, не знам кад ће ми дозволити да устанем. Данас, шеф одељења само што ме није згромио зато

што ми је прозор био отворен. Какав систем!“

17. јануара, у постељи, коригује шифове *Марфија* и моли Гера ван Велдеа да му донесе своју шаховску гарнитуру да заједно провере потезе у партији између г. Ендона и Марфија, описане у роману. Разочаран тиме што издавач не прихвата његову идеју да илустрација на корици књиге буде фотографија два мајмуна који играју шах.

21. јануара пише МекГривију да је коначно устао да направи тај дуго одлагани рентгенски снимак, иако му је дисање и даље болно, а да је коначно разговарао и са др Фонтеном који је проценио да се довољно опоравио да може да изађе из болнице већ прекосутрадан, уз упозорење да ће бити потребно доста времена да поврати „просечну“ форму, као и да је постао „поносни власник плућне марамице-барометра“.

У марту месецу, упркос његовој жељи да заборави догађај, полиција га притиска да поднесе тужбу против нападача, самим тим да се уплете у још један судски процес (трећи у неколико месеци). Једнога дана, током процеса, сударивши се с Пруденсом на улазу у суд, упита га зашто се био онако окомио на њега. „Не знам, господине. Извињавам се“, одговори му овај, с просто неприкладном љубазношћу.

По пресуди, Бекет коментарише: *„Десперадо се извукао са два месеца. Није лоше за пету осуду. И даље живим без одеће која ми је онда одузета као доказни материјал који, међутим, никад није био изнет пред суд. Сад мени остаје да докажем да ми је некад припадала.“* Пруденс издржава казну у затвору Санте где, како Бекет пише Арлану Ашеру, *„...нема популарнијег затвореника. Прима гомиле писама. Његове кокице обасипају га поклонима. Следећи пут кад потегне бодеж доделиће му орден Легије части. Од мог боравка у Паризу ипак је било неке користи.“*

Бекет се никад није поново докопао оне своје одеће.

ИЗГУБЉЕНИ ВЕШТАЧКИ РАЈ

Бекет је почео да ужива у доброј капљици у Паризу (1928, у време док је био лектор на ЕНС), најпре умерено, *„а онда, одједном, или постепено“*. Ретко узима чашицу у руке пре пет сати поподне, обичај кога ће се придржавати читавог живота. За њега је то потпуно ново искуство и зато, у почетку, воли да проба различита пића. У то време обично је са МекГривијем обедовао у „Прасенцету“, где су оброке најчешће заливали бургундцем, сваки по једном боцом. Иако му је укус пре нагињао сувим белим винима, радо испробава најразличитије аперитиве и дигестиве, рецимо *„крајње одвратни мандарин-кирасао, свудаприсутни Фернет-Бранка који удара у главу, као олово пада на желудац, а кад га гледаш личи на приповетку Франсоа Моријака, сода-воду и Реал-Порто, ах, да, Реал-Порто!“* (Џојс је волео да меша и пије ту наопаку комбинацију аперитива и дигестива коју је препоручивао и пријатељима). Алкохол је уздржаном и инхибираном младићу доносио осећај опуштања, безмало слободе, могућност да надвлада нервозу кад мора да се види са неким кога не познаје довољно или уопште не познаје, да „преживи“ монденске скупове. Али, дешава му се да пије и из задовољства. Крајем тог боравка у Паризу, пише МекГривију да је једне ноћи легао толико пијан да сутрадан ујутро није могао да подигне руку и да је морао да одустане од покушаја да стави своје старе наочаре с челичним оквиром. Овакве невоље бивале су доста честе.

27. јуна 1929, Бекет се са групом Џојсових пријатеља (међу осталима МекГриви, Филип Супо, Едуар Дижарден, Пол Ва-

лери, Жил Ромен, Леон-Пол Фарг, Силвија Бич) укрцава у аутобус који их вози у Во-де-Серне, недалеко од Версаја, где у хотелу „Леополд" прослављају објављивање француског превода *Уликса* и двадесетпетогодишњицу Bloomsday-а обнародованог једног 16. јуна. После те феште, Џојс пише Валерију Ларбоу:

„Били су ту и двојица бучних младих Ираца, а један од њих, Бекет, чији ћете есеј наћи у Exag-у, био је толико пао од пива, вина, алкохола, ликера, финих манира, мувања унаоколо и женског друштва, да је у повратку неславно остављен у једној од оних палата-свратишта нераскидиво везаних за успомену на императора Веспазијана (другим речима у јавном писоару)."

Неколико дана пре Френковог венчања (24. августа 1937) Бекет се са Шоном О'Саливеном добро натрескао на једној вечеринки код Чарлија Гилмора (познатог републиканског активисте – реч терорист, како запажа Ентони Кронин, тад још није била измишљена) који је у долини Гленкри изнајмио кућу у којој се често својски лумповало. Бекет је познавао домаћицу Лилијан Донахју која је била напустила мужа, песника Лајла Донахјуа, да би са децом прешла код Гилмора, а био је већ попио неколико вискија кад је те вечери стигао код њих носећи под мишком боцу Џејмсона (купљену позајмљеним новцем) и наставио да се налива до касно у ноћ. Мервин Вол, који га је ту први пут срео, још се сећа домаћице која је викала испод стола: „Не, Саме! Не мораш да водиш љубав са мном!" Сагевши се, видео је смушеног, раздрљеног Бекета, потпуно пијаног, како неспретно покушава да се четвороношке искобеља из свог скровишта.

Крајем четрдесетих, пошто се коначно сместио у Паризу и нормализовао односе са породицом у Ирској, Бекет сваке године проводи најмање месец дана са мајком у Кулдринаху. Време у Ирској протиче му ужасно споро. Жури да се врати Сузани која се у његовом одсуству убија од досаде у Паризу и пише му меланхолична писма. Одлази у исцрпљујуће шетње по околини; жеђ гаси по сеоским пабовима на које наилази током пута, најчешће гинисом (иако, како вели Ентони Кронин, „перверзно преферира светло /бимиш/ Корк бру); проводи читаве дане сам-самцат играјући голф у Карикмајнсу где, за шанком, убија дупле вискије са својим некадашњим тренером „Џемом" Баретом, пушећи „Голуаз" које му Сузана из Париза шаље поштом, „упаковане" у новинску хартију. Виђа старе пријатеље, Тома МекГривија, Арлана Ашера или Кона Левентала, с којим се често напија преко сваке мере.

У лето 1958, Бекет у Лондону присуствује пробама *Крапове последње траке* (са Патриком Мегијем у поставци Доналда МекВинија) и *Краја партије* (Џорџ Девин као Хам, МекГауран као Клов). Тешке пробе, узбуђење које их прати, огромне количине алкохола, али и ноћи проведене са Барбаром Брej, нису прошли без последица. По истеку недеље, вративши се у Париз, Бекет се осећа (како сам каже) потпуно „мортибус". Опет је болестан. Мучи га упоран кашаљ који га не пушта готово месец дана и који га коначно уверава: *„Заиста је неопходно да потпуно променим начин живота."*

У јануару 1964, поново је у Лондону ради нове поставке *Краја партије* (са Патриком Мегијем и Џеком МекГаураном, у режији Мајкла Блејка). У паузама за ручак, као и увече, после проба, Меги и МекГауран гутају импресивне количине гиниса или ирског вискија. Бекет ни сам није „с раскида", иако више не подноси пиће тако добро као ова двојица озлоглашених љубитеља добре капљице. Крајем месеца, признаје да је „срећан што је још увек на ногама", али не сме да пусти Мегија и МекГаурана да се наливају сами.

Почетком 1966, пре него што ће отићи у Штутгарт на снимање своје драме *Ex*

Џо за немачку телевизију, Бекет се са Сузаном одмара У Санта Маргерити Лигуре (близу Ђенове). Одседају у хотелу „Лидо", где Бекет своју редовну дозу алкохола редукује на пола литра кјантија дневно; само упола у шали, признаје Анрију Хејдену да је „дошло време" да постане умеренији. Чврсто решен да се одмори, препушта се задовољству *far niente*, како сам каже на италијанском.

Средином шездесетих, сит притиска који у Паризу осећа са свих страна (*„Оно са чим све теже и теже могу да се борим јесте Париз, и људи, и разговори. Не могу да их поднесем ако не попијем. А кад сам сам, довољно ми је пар чаша вина"*) често бежи у своју кућицу у Исију, где налази мир преко потребан за рад. Док пише, време му пролази лако и брзо, али, кад нема инспирације, то уточиште му се чини безнадежно далеко од света. У таквим тренуцима, пије преко мере. Из искуства зна да је виски много ефикаснија анестезија него вино, па код једног бакалина наручује, а овај специјално за њега набавља његов омиљени ирски „J.J." (Џон Џејмсон / John Jameson).

У августу 1967, стиже у Берлин да први пут сам режира *Крај партије* у Шилер-Театру. Одседа у Akademie der Kün-ste, у чијем је ресторану најчешће сам за столом, да би могао на миру да чита новине. Често ручава у оближњем ресторану „Жирафа", где га послужује конобар Италијан, који му се обраћа на француском. Никад не једе много, али уме да буде тежак, понекад прави манијак. Нарочито воли рибу, често наручује лист и цени само врло сува бела вина. *„Немачка бела вина су одвратна"*, изјављује пошто је прогутао шест острига заливајућих их мозелским вином које, по њему, вреди таман толико да се пије уз јагоде. Што се вискија тиче, у Берлину се нигде није могао наћи Џејмсон; омиљену марку најпре покушава да замени Балантајном старим дванаест година, а онда се „шалта" на Џони Вокер са црном етикетом (Black Label) за који признаје да би на крају могао и да се навикне. Много пуши голуаз без филтера и помишља да су те цигарете криве за ноћне море које га често прогоне, у којима мора да се крије у некаквој гомили цигала и шута док око њега непрестано тутње камиони (вероватно ратна реминисценција на рушевине Сен-Лоа). Да би сачувао здравље и сан, одлучује да покуша да замени цигарете цигарилосима.

Крајем априла 1968. Бекет осећа жесток бол у плућима, лако се умара и тешко долази до даха. Сузана консултује свог лекара, хомеопату, др Кларака, који га лечи травама и препоручује му да пије што више сока од шаргарепе. „Лечити Сама соком од шаргарепе!" Бекетови пријатељи који нису веровали у хомеопатију и који су јасно видели да болест свакодневно напредује, згражавали су се над том терапијом. Видевши да нема побољшања, Бекет се одлучује да ипак потражи савет неког „ортодокснијег" лекара. Инертан какав је увек био, имао је среће да је у њиховој згради био отворио психоаналитичку ординацију један млађи лекар који је обожавао Ирску и Ирце, кога је Бекет добро познавао и за кога ће касније рећи да му је вероватно спасио живот. Стетоскопским прегледом и опипавањем торакса овај открива аномалију на месту где је Бекет некад био убоден ножем и одмах се обраћа специјалисти у оближњој болници Кошен, у којој Бекета подвргавају рентгенским снимањима, анализама крви и бронхоскопији. Ово последње, најважније испитивање није лако извршити, с обзиром на Бекетове навике у конзумирању алкохола, што анестезију чини крајње ризичном. Да би му помогао да савлада ту препреку, његов сусед, лекар, који је све време уз њега, примењује на њему технику такозваних „дириговних снова у будном стању", доста блиску хипнози, која га чини неосетљивим на бол, а захваљујући чему пнеумолог може да

узме узорак ткива Бекетових плућа, неопходан за биопсију. Бекет током тог захвата бива враћен десетине година уназад, у време кад је са оцем ишао у дуге шетње по брдима око Даблина. Иако је убеђен да, као некад његов брат Френк, има рак плућа, биопсија показује да је по среди гнојни чир. Хоспитализација није неопходна, али ствар се ипак мора узети за озбиљно. Ако хоће да оздрави, мора да се стриктно придржава преписаног третмана антибиотицима, и режима којим му је строго забрањено да пије и пуши! Непослушном пацијенту који је доскора изјављивао да је *„неспособан да се подвргне било каквом разумном режиму“*, специјалист без увијања даје до знања да свако одступање умањује шансе за излечење и да би, ако се поврати, чир за њега могао да буде фаталан. Бекет недељама остаје у кревету, не машајући се руком ни за алкохол ни за цигарете ни за телефон. Не прима посете. Мајске догађаје ослушкује из постеље или прати преко радија. Почетком лета почи-ње помало да устаје из кревета, али не излази из стана. Најчешће сатима седи за радним столом зурећи кроз прозор у решетке оближњег затвора Санте, као да дели судбину заточеника. Крајем лета, нова бронхоскопија и даља испитивања показују да се чир полако повлачи. Бекет, коме је дозвољено да помало излази да узме ваздуха, опрезно се распитује код лекара може ли с времена на време, увече, да попије чашицу вискија. Одговор је, наравно – никако! Жестоки алкохол не долази у обзир; ипак, ако баш хоће, може понекад, пре вечере, да попије чашицу шампањца. Чим су чули за то, Еданови му шаљу понуде: једну, а затим још две „гајбице“ мини бочица шампањца. Бекет, који се изузетно радује том „штеку“ и свакодневно ужива у чашици пенушавог, Едановима захваљује *„из свег грла“*. У септембру се већ осећа доста боље; почиње поново да се виђа са пријатељима. Сања о одмору у топлијим крајевима, можда на Канарским острвима. Кону Левенталу пише да је *„стварно много боље, али уморан од силне апстиненције, предострожности и антибиотика“*.

1979, и даље слабог, тачније све горег здравственог стања (грчење шаке, проблеми са простатом... храмље на леву ногу), све слабијег апетита, често једе само једанпут дневно, увече. Кад вечерава напољу, са пријатељима, наручује само лака јела: рибу, најчешће лист, ако га има, и помфрит који понекад једе прстима. Заузврат, и даље пије, не много, али редовно: пиво за ручак, чашицу-две вискија касно поподне или тик пре него што ће сести за сто, бели божоле за вечеру. Пријатељи и намерници и даље му упорно поклањају његов омиљени ирски виски, па Бекет сад господари резервом која увелико превазилази његову потрошњу. Све теже диже чашу у ваздух, иако му се још дешава да, после очито добро заливене вечере, опасно несигурним кораком тетура између аутомобила, потпуно закрченим Булеваром Монпарнас.

РЕЧИ, РЕЧИ, РЕЧИ... А МУЗИКА?

Музика је, без сумње, заузимала изузетно важно место, не само у Бекетовом животу, него и у његовим делима. Још као дечак почео је да учи клавир који је савладао довољно да су он и Френк већ 1914. године, на опште задовољство читаве породице, у четири руке свирали делове Дијабелијевог *Дуа у д-молу*. Љу-бав према музици делили су са својим двема рођакама, Моли и Шилом Пеџ. „Стајали смо у реду за клавир“, сећа се Шила. „Кад је Сам седао за клавир, волео је и да певуши, мекетавим, дрхтавим гласом. Нас две смо, у ходнику, вриштале од смеха. Али, био је веома музикалан“. Радо свира и са стрицем Џералдом (доктором медицине рада у грофовији Виклоу). Џералдов син, Џон Бекет, касније реномирани пијанист и композитор, није заборавио њихове „концерте“:

„Мој отац је био добар пијаниста. Одлично је читао ноте, али је био и од оних који само чују неку арију у биоскопу, врате се кући и одсвирају је. У нашој кући, клавир је стајао у трпезарији. Сам и он су сатима свирали... Сам је обично држао дубоке... Свирали су оно што се нашло у кући. Хајднове симфоније и квартете, Моцартове и Бетовенове симфоније, и оно што смо сви највише волели: последње Моцартове квартете аранжиране за четири руке...“

1926, по повратку са свог првог путовања по Француској, где је, између осталог, посетио и Ронсаров гроб, али и Девинијер, место у коме је живео, и Шинон, место у коме је умро Рабле, Бекет, сад већ носилац угледне стипендије Тринити колеџа, неко време дели апартман са Џералдом Пејкнемом Стјуартом, иначе његовим школским другом још из Портоpе, који се сећа да је Бекет тада изнајмио клавир који су поставили у салон. Свира само добрим пријатељима, какав је био Џефри Томпсон, или кад је сам у апартману. У то време окренут је углавном француским композиторима. „Био је добар пијанист“, вели Томпсон, „а нарочито се интересовао за Дебисијеву музику. Сећам се да сам га слушао како свира Дебисијеве прелиде и другу клавирску литературу. Његов омиљени комад био је *Девојка ланене косе*.“ Његов цимер, Стјуарт, међутим, сећа се само да је једанпут, кад је он већ био легао, Бекет, вративши се касно ноћу, сео за клавир и у мраку свирао „тужне акорде“.

1929, док је био лектор енглеског на ЕНС, крило зграде у коме је боравио Бекет често је ноћу одзвањало чудним, тужним звуцима. Ричард Алдингтон се присећа: „Бекет је хтео да убије самога себе и пола професора ЕНС свирајући флауту.“ Многи су, веле, због тога протествовали. Било како било, сам Бекет касније изјављује да није свирао флауту: *„Свирао сам флажолет. Стари, пожутели флажолет. Затекао се код мене, па сам свируцкао помало.“* МекГриви се носталгично сећа доручака, кад су, седећи око стола на коме је стајала тегла укусног Куперовог џема купљеног у једној бакалници близу Мадлене, са грамофона слушали Бостонски симфонијски оркестар како изводи *Леонору № 3*, или „оних кад Сам оде да донесе свој флажолет... а онда, по ко зна који пут покуша да извуче *Серенаду* из *Eine Kleine Nacht Musik*“. Умео је, исто тако, и да заседне за клавир у клавирској сали која им је била на располагању и да, како кажу сведоци, „туче по њему, понекад не баш контролисано“.

Са Џојсом дели нарочиту љубав према Шубертовим соло песмама.

Не воли Баха (његов синовац, композитор Џон Бекет, објашњава да је разлог том недостатку интересовања вероватно „повезивање кратких музичких фраза које се понављају без краја“. „Мрзео је Баха“, потврђује оперска певачица Бетина Јоник, „личио му је на вергл који само врти музичке фразе.“

У фебруару 1934, у Лондону, из серије концерата Квартета Буш не пропушта извођење Бетовеновог *Трећег гудачког квартета* (опус 130 у бе-молу) из 1825, коме даје предност у односу на *Пасторалу* која, по њему, сажима све што у Бетовена може да буде обично и лако. У писму свом рођаку Морису каже да намерава да присуствује и последњем у том низу камерних концерата, оном на коме је у програму и чувени Опус 135, *Квартет у ф-дуру*. У писму наводи и речи које је Бетовен записао на партитури: „*Der sch-wer gefasste Entschluss*“ („*тешка одлука*“) као и музичке фразе базиране на инверзији дубоког и тешког *Мора ли тако* (*Muss es sein*) које се у алегру јавља као *Мора тако* (*Es muss sein*); сматра се да те речи сажимају у себи начин на који је Бетовен, не баш лака срца, прихватио смрт. Оне одјекују у дирљивој песми *Malacoda*, коју је Бекет написао само неколико месеци

раније, поводом очеве смрти: „*Мора ли тако Мора Мора*“... Иза тога, понављају се у више наврата у Бекетовим писмима пријатељима, оним писаним у нарочито тешким тренуцима, и тако постају један од најледенијих његових лајтмотива.

Већ у првим његовим текстовима често налазимо алузије на музику и музичку форму. У *Сну о средње лепим женама* стоји, рецимо: „*Брамс! Стари пишоња! Ко се мирно пицикира у најбољем од свих могућих светова? Брамс!*“ Касније ће музику директно користити у многим својим комадима. Индиректно, пак, користиће своје познавање музичке технике и терминологије моделишући музичке структуре и радећи на понављањима, понављањима са варијацијама, контрапунктима, променама тоналитета, ритма, темпа, дијапазона. Његов приступ музици је, међутим, веома танан, па оно што из музичке сфере транспонује у дело не упада баш увек лако у очи.

Током две године проведене у Лондону (1934-35) присуствује и бројним балетским представама, рекло би се пре из радозналости или са неким у друштву, него што га балет заиста занима. Тако у Ковент Гардену гледа Фаљин *Тророги шешир*, у извођењу чувеног Руског балета (са Пикасовом сценографијом и костимима, у кореографији Леонида Масина који наступа и у главној роли, са Тумановом и Давидом Личином). Иако цени Масинову интерпретацију (као и његову улогу Петрушке у истоименом балету), ипак, у разговору са Морисом Синклером, талентованим виолинистом, објашњава:

„*Не верујем да је балет музика. Иритира ме управо зато што музика у њему има подређену уогу... Представљање музике на посебан начин, помоћу плеса, покрета, декора, костима итд, деградира музику, снижава јој вредност на ниво обичне анегдоте. Има људи који могу да се задовоље једино визуелно. Што се мене тиче и, без сумње, на моју несрећу, ја то могу затворених очију.*“

Упркос овом запажању, управо у том периоду поставља темељ свог будућег интересовања за сценску кореографију. Кад шездесетих и седамдесетих година буде одлучио да сам режира своје комаде, чиниће то с концентрацијом и помном прецизношћу правог-правцатог кореографа. Кад режира, делује пре као шеф оркестра, него као редитељ.

Розмари Паунтни, која је 1980, док је режирао *Крај партије* у Драмској радионици затвора Сен Квентин, седела иза његових леђа, наводи да је, док су глумци постепено одмицали у читању текста, левом руком диригoвао као Карајан. „Све је личило на неку каденцу, на музику“, потврђује Бад Торп који је играо Клова. Говорио нам је: „*А сад ћу све моје тишине, све моје паузе да испуним звуцима. У свакој тишини чуће се звуци, шумови стопала која се вуку, корака, предмета који падају на под, и тако стално.*“

Опере, међутим, готово нигде нема, ни у Бекетовом животу, ни у његовим делима. Никад је није волео, можда управо зато што су у њој помешани музика, певање и сценска игра, али можда и зато што му се та уметничка форма чини сувише грандиозна, а премало сугестивна. Нимало не изненађује ни то што Вагнера презире (упркос силним покушајима Жоржа Пелорсона да га „преобрати“) колико и Рихарда Штрауса, док подноси, чак цени Дебисија (*Пелеаса и Мелисанду*) чија је једноставност и језгровитост ближа његовом укусу. Заузврат, ако је веровати Бетини Јоник, изузетно се диви *Воцеку*, опери Албана Берга, коју сматра ремек-делом двадесетог века. Ипак, 1937. године, у Дрездену, сам је пожелео (како наводи Ноулсон) да види и чује Моцартову *Фигарову женидбу*, и потпуно неочекивано коментарише:

„*Прва опера за коју ми је жао што се завршила... Сјајна дворана. Не много публике. Изванредан оркестар под Бемовом палицом. Изврстан Inszenierung (поставка). Костими чудесни. Фигаро одличан. Сузана и Керубино љупки и сјајни, нарочито Керубино. И Барберина. Трагично олакшање Gräfin (грофице) Алмавиве. Њени најсветлији тренуци: речитатив и арија у III чину. Последњи чин превише ватоовски у жељи да баш нимало не буде такав. Свет још детињастији од Ватоовог, у коме се угасило чак и интересовање за секс. Они су сви Керубини.*“

4. фебруара 1966, са МекГаураном, Џоном и Едвардом Бекетом, у једном од студија BBC-а у Лондону, спрема музичку пратњу изабраним текстовима које је МекГауран уговорио да сними за „Кладаф Рекордс“. За уводне и завршне тактове изабраних одломака својих текстова, Бекет бира лагани став Шубертовог Квартета у де-молу, *Девојка и смрт*. Партију прве виолине изводи Едвард на флаути, а деонице друге виолине, виоле и виолончела Џон, на сипљивом хармонијуму са педалама, који им је обезбедила Компанија „Немогуће“ (Impossibles Ltd), лиферант свих врста позоришне реквизите. Тој у најмању руку неуобичајеној комбинацији инструмената, додат је стони гонг монтиран на сталак, у који Бекет, пре сваког новог одломка, удара по једанпут, врло одмерено и прецизно. Колико се зна, то је остао једини снимак Бекета као извођача музике. Том приликом, добро припремљен да сваку фразу изговори у жељеном ритму, сјајни МекГауран оставља за будућност изванредан доказ свога мајсторства.

Фебруара 1967, у једном од својих повлачења из Париза у Иси, купује стари клавир немачке производње, *Шимел*, за тренутке у којима се осећа неспособан за рад, када сатима седи поред радија слушајући класичну музику или се, како сам каже, „*светим на Хајдну и Шуберту. Набијем нос у партитуру и осећам се као да ми је клавијатура у крстима. На крају их научим напамет и исправим леђа*“.

Музици и музичарима Бекет је увек поклањао највећи део свог времена посвећеног култури. Међутим, крајем седамдесетих, ретко, или више уопште не иде на концерте из страха да ће га неко препознати и гњавити. У музици ужива са пријатељима (сликарем Авигдором Арикомом и његовом супругом Аном, на пример) или на радију Француска-Култура с пажњом прати музичке емисије. Упркос све већим тешкоћама са болним грчењем шаке, нарочито кад рашири прсте да покрије октаву, још се дешава да заседне за свој стари Шимел и засвира Шопенове валцере и сонате, Шубертове сонате и *Емпромптије*, Хајднове сонате, Бетовенове *Варијације за клавир* или, што донекле изненађује, Бартоков *Микрокосмос* и Сатијеве *Комаде*. Са пијанистом Андором Фолдесом виђа се кад год овај борави у Паризу, интересује се за његов репертоар, турнеје.

У то време многи композитори стварају музику на темељу Бекетових дела, а и он сам у својим позоришним, телевизијски и прозним комадима итекако користи музику и своје познавање музике. Попут савремених композитора, свестан је важности тишине, савршено прецизно одређених пауза у делу. Кад сам режира своје комаде, спонтано користи изразе *piano, fortissimo, andante, allegro, da capo*... 1976-1977 године, његови агенти дозволили су неколико музичких адаптација или опера утемељених на његовим делима за која су углавном добијали и Бекетову начелну сагласност. У августу 1976, током боравка у Берлину упознаје композитора Волфганга Фортнера који намерава да музички транспонује Бекетов позоришни комад *Онда*. Истом приликом упознаје и Мортона Фелдмана, а нешто касније дозвољава и Хајнцу Холигеру да компонује аранжмане за *Не ја* и *Дођи-пођи*. Заправо, његов став према захтевима композитора за музичке транспозиције

његових дела био је неупоредиво мекши од онога који је заузимао према филмским режисерима или позоришним редитељима који су хтели да постављају његове комаде.

Почетком 1975, у Берлину, у његовом апартаману у Akademie der Künste, посећује га Руби Кон, која се сећа да га је једном затекла над великим комадом нотног папира. Кад га је упитала на чему ради, одговорио је да се просто игра с једном идејом. Из те идеје настаће 1976. године телевизијска драма *Сабласни трио* (*Ghost Trio*) препуна музичких референци и асоцијација, чији је радни наслов био *Tryst* (Сусрет). Из Тангера (Мароко) где је са Сузаном боравио у јануару 1976, пише Кону Левенталу да је *„избацио први леш једног тв комада. Све старе сабласти.* Годо *и* Ех, Џо *без краја. Још само да га оживим*". Док шета обалама Марока, где га муче страшна кијавица и „чудан умор", певуши тактове ларга из Бетовеновог *Петог клавирског трија* (Опус 70, n° 1), замишљајући чудноват „сусрет" између човека који чами у „познатој соби" и оне коју ишчекује – старе љубави, каприциозне музе или саме смрти. С времена на време, човек преслушава снимљене теме из ларга, све док се не појави дечак који га, попут гласника у *Годоу*, без иједне речи, само завртевши главом, обавештава да она неће доћи, бар не те ноћи.

Колико год остаје на трагу *Годоа* и *Ех, Џо*, *Сабласни трио* се итекако везује и за касније Бекетове текстове. Са *Корацима* дели ону сабласну и тајновиту страну, одводећи нас још дубље у царство „сени": ћутљиви мушки лик као да лебди у својој соби, женски глас толико безизражајан да постаје натприродан, призор осветљен дифузном светлошћу која не допире ни из каквог видљивог извора, тајанствени гласник још више него у *Годоу* одаје утисак да долази с оне стране, и музика која само појачава асоцијације, пошто је то заправо комад који се најчешће зове „*Geister*". На првој, машином куцаној верзији текста, Бекет је руком дописао „*Магбет*". Кад га је Конова упитала зашто, одговорио је да на омоту плоче коју он поседује, стоји да се тај *Клавирски трио* везује за оперу коју је Бетовен намеравао да компонује по *Магбету*. На омоту плоче коју је у својој колекцији имала Конова, приређивач понавља ту информацију и каже:

> *Најоригиналнији став овог трија дефинитивно је* largo assai espressivo *(широко и веома изражајно) који тоне у свет тмине. Чињеница да се прве скице овог става у де-молу појављују у истој партитури као и оне за планирану оперу по Шекспировом* Магбету *(са хором вештица у де-молу) сигурно је много више од обичне случајности. Назив* Geistertrio *којим се понекад означава ово дело је у сваком случају оправдан, макар и само присуством овог става у де-молу. Обриси се замагљују. Опсези у којима тонови лагано почињу да трепере, клавирска тремола, снижавање хроматских скала, стварају узнемирујућу, натприродну атмосферу која притиска као сама смрт.*

ШТА ГДЕ САД?

21. децембра 1982. Бекет поново закорачује у магле Марне и тишину Исија где проводи божићне и новогодишње празнике. Дошао је са жељом да ради, али 7. јануара пише Лоренсу Шејнбергу:

> *„... Инертан и празан као никад досад. Сећам се белешке из Кафкиног дневника: „Радити у врту. Без трунке наде за будућност." Он је бар могао да ради у врту. Мора да постоје речи и за то. Не надам се више да ћу их пронаћи."*

Читавог живота страховао је да ће инспирација на крају пресахнути, а оно што осећа тих дана само појачава тај страх.

Фрустрацију која га притиска не ублажује ни помисао да би старост могла да

буде тренутак у коме је коначно лакше дефинисати „биће". У писму Ђерђу Таборију, редитељу, каже:

> *„Дуги теснац, вијугав и мучан, а ипак узбудљив. Још доста 'млад' почео сам да се тешим мишљу да управо тад (т.ј. сад) или никад, коначно долазе праве речи скрханог духа. Још увек се хватам за ту илузију."*

У мају 1983. признаје да преживљава „*јалов период. Зид се неће померити, а ја не могу назад. Полукружни окрет немогућ?*" „Јалов" је права реч. Оно мало што успева да напише узима му бескрајно много времена, а не задовољава га, оставља га и даље гладног. Тако одустаје од превода прозног дела *Правац најгоре* на француски. Зауставља га већ прве речи. „*Како превести 'On. Say on' а да не зазвучи слабије?*"

Претходног лета био је прихватио молбу да напише нови позоришни комад за јесењи фестивал у Грацу (Аустрија). Месецима покушава – узалуд – бацајући скицу за скицом у корпу за отпатке, да би му се тек у марту 1983, одједном све раз-бистрило. На француском пише кратак, загонетан „комадић", неодољиво изазован, *Шта где*, инспирисан музиком и животом једног од његових омиљених композитора.

Зна се да је просто обожавао циклус соло песама *Зимско путовање*, које је Шуберт компоновао на двадесет четири меланхоличне песме свог савременика Вилхелма Милера. Често их је слушао, сам или у друштву пријатеља. Знајући да је Шуберт био везан за Грац, чинило му се разумно и сасвим примерено да на фестивал у Грац пошаље комад надахнут песмама од којих су неке и настале у том граду.

Путник у уводној песми *Gute Nacht* (*Лаку ноћ*) изгубио је вољену и отад, неутешан, лута од места до места, од пролетног маја до снежне зиме. Потресни *Путоказ* (*Wegweiser*) показује „*пут којим морам поћи / с кога се нико никад вратио није*". След годишњих доба даје му формалну структуру комада који се, као и циклус песама, одвија од пролећа до зиме којом завршава. Реплике *Зима је / Без путовања*, без сумње алудирају на смрт, али такође, експлицитно, и на Шубертово *Зимско путовање*.

Комад *Шта где* почива, такође, и на две песме уско везане за Бекетов живот. У индикацијама које ће касније дати за телевизијску верзију овог свог дела, каже: „*У простору на коме се одвија игра, светлост давних дана.*" У додатним објашњењима изричито везује свој комад за потресну песму Томаса Мура, *Често у мирној ноћи*, у којој читамо и ова два стиха: *Око мене тужно сећање прибира / светлост давних дана.* Друга строфа те песме као да директно преноси мрачне мисли које Бекет пребира у време кад почиње да пише *Шта где*:

> *Кад сетим се*
> *Пријатеља свих, тако драгих,*
> *Који падаху око мене*
> *Као листови на ветру зимскоме,*
> *Постајем онај*
> *Који сâм лута*
> *Пустом двораном после славља.*
> *Погашена сва светла,*
> *Увели венци,*
> *Отишли сви сем њега!*
> *Тада, у мирној ноћи,*
> *Док не окује ме сан,*
> *Око мене тужно сећање прибира*
> *Светлост давних дана.*

Бекет је у последњих неколико година остао без неколицине драгих пријатеља: Кона Левентала, Тома МекГривија, Џефрија Томпсона, Гера и Брама Ван Велдеа, рођака Џека Роуа (Шилиног брата), старог школског друга Стјуарта Мегиниса...

У *Шта где*, Бамов глас (Г), за који Бекет каже да треба да звучи као да долази

„са онога света", призива као сведоке четири сени одевене у исти дуги сиви мантил, бар у сценској верзији комада, који почиње у пролеће Бамовим речима: *„Петорица нас је. Последњих пет. Као и пре"*, а завршава Бамовим гласом, у зиму његовог живота: *„Сам сам. Као и пре."*

Бекет за овај комад црпи инспирацију и из *Самогласника* Артура Рембоа, које је Џојс волео да говори напамет. За немачку телевизијску верзију предвидео је промену боје костима: *„Што сличнији један другом. Различитих боја."* Бам, Бем, Бим и Бом се тако везују за:

А *црно,* Е *бело,* И *црвено,* У *зелено,* О *плаво:* самогласнике...

с тим што Бекет не жели зелену. Да је присутна и пета сен, која недостаје (ако то није Бамов глас – Г), звала би се Бум (клошар, скитница), чиме Бекет само још више подвлачи одсуство.

Наслов комада се, чудно (или нимало чудно) везује за уводне тактове Бекетовог романа *Немушто*: *„Где сада? Када то сада? Ко то сада?"* Насловно питање, својом потпуном безличношћу и безнаношћу само замагљује оно (све оно) о чему безуспешно покушавамо нешто да сазнамо.

Упркос неколиким Бекетовим назнакама, и аналитичким покушајима критике, загонетка око које се гради *Шта где* није и вероватно никада неће бити решена. Алан Шнајдер би могао бити у праву кад тврди да је његова скривена тема „немогућност да се схвати људски живот". Полазећи од тога, грех испитиван у овом комаду могао би да буде „првобитни грех рођења" о коме говори Калдерон, на кога се Бекет позива на самом почетку књижевне каријере, у свом есеју о Прусту. Што се тиче починиоца греха, он вероватно никад неће бити идентификован, нити изведен „пред лице правде". Последње речи: *„Време пролази. То је све. Ко разуме разуме. Гасим."* задобијају значење које умногоме превазилази оквире дела, нарочито кад се зна да иза овога Бекет није написао више ниједан позоришни комад.



Библиографија



1929. *Данте... Бруно. Вико.. Џојс* (*Dante... Bruno. Vico.. Joyce*) in *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, Shakespeare and Co., Paris.

1930. *Курвоскоп* (*Whoroscope*), The Hours Press, Paris.

1931. *Пруст* (*Proust*), Chatto and Windus, London.

1934. *Више жалости него радости* (*More Pricks than Kicks*), Chatto and Windus, London.

1935. *Ехине кости* (*Echo's Bones and Other Precipitates*), Europa Press, Paris.

1938. *Марфи* (*Murphy*), Routledge and Sons, London.

1951. *Молоа* (*Molloy*), Editions de Minuit, Paris.

Малон умире (*Malone meurt*), Editions de Minuit, Paris.

1952. *Чекајући Годоа* (*En attendant Godot*), Editions de Minuit, Paris.

1953. *Неименљиво* (*L'Innomable*), Editions de Minuit, Paris.

Вот (*Watt*), Olympia Press, Paris.

1955. *Новеле и текстови низашто* (*Nouvelles et textes pour rien*), Editions de Minuit, Paris (садрже „Прву љубав", „Изгнаника", „Умирујуће средство", „Крај").

1956. *Из једног напуштеног дела* (*From an Abandoned Work*), Trinity News, vol. 3, nº 4, London.

1957. *Сви који падају* (*All That Fall*), Faber and Faber, London.

Крај партије (*Fin de partie*), Editions de Minuit, Paris.

Чин без речи (*Acte sans paroles*), Editions de Minuit, Paris.

1958. *Антологија мексичке поезије* Октавија Паса у Бекетовом преводу (*Anthology of Mexican Poetry*), Indiana University Press, Bloomington, Ind.

1959. *Крапова последња трака* (*Krap's Last Tape*), Faber and Faber, London.

Пепео (*Embers*), Faber and Faber, London.

1961. *Песме на енглеском* (*Poems in English*), Calder and Boyars, London.

Како јесте (*Comment c'est*), Editions de Minuit, Paris.

1962. *Срећни дани* (*Happy Days*), Faber and Faber, London.

Речи и музика (*Words and Music*), in *Evergreen Review*, vol. 6, London.

1963. *Чин без речи II* (*Acte sans paroles II*) in *Dramatische Dichtungen*, Band I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Каскандо (*Cascando*) in *Dramatische Dichtungen*, Band I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

1964. *Игра* (*Play*) Faber and Faber, London.

1965. *Машта мртва замислите* (*Imagination morte imaginez*) Editions de Minuit, Paris.

1966. *Доста* (*Assez*) Editions de Minuit, Paris.

Фијук (*Bing*) Editions de Minuit, Paris.

1967. *Мртве главе* (*Têtes-mortes*) Editions de Minuit, Paris (*D'un ouvrage abandonné; Assez; Imagination morte imaginez; Bing; Sans / Из једног напуштеног дела; Доста; Машта мртва замислите; Фијук; Без*).

Дођи-пођи (*Come and Go*) Calder and Boyars, London.

Ех, Џо (*Eh Joe*) in *Eh Joe and Other Writings*, Faber and Faber, London.

Филм (*Film*) in *Eh Joe and Other Writings*, Faber and Faber, London.

No's Knife : Collected Shorter Prose 1945-1966 (*Сабрана кратка проза*), Calder and Boyars, London.

1968. *Песме* (*Poèmes*) Editions de Minuit, Paris.

Без (*Sans*; eng. *Lessness*) Editions de Minuit, Paris.

1969. *Дах* (*Breath*) in *Gambit*, vol. 4, n° 15.

1970. *Напуштени* (*Abandonné*) Georges Visart, Paris.

Мерсије и Камије (*Mercier et Camier*) Editions de Minuit, Paris.

Изгубљени (*Le Dépeupleur*) Editions de Minuit, Paris; *енг*. *The Lost Ones*, Calder and Boyars, London, 1974.

Прва љубав (*Premier amour*) Editions de Minuit, Paris.

1973. *Не ја* (*Not I*) Faber and Faber, London.

У даљини птица (*Au loin un oiseau*) са графикама Авигдора Арике, Double Elephant Press, New York.

1974. *Непомично* (*Still*) са графикама Вилијама Хејтера, M'Arte Edizione, Milano.

1975. *As the Story Was Told*, in *Günter Eich zum Gedächtnis*, Surkamp Verlag, Frankfurt.

1976. *Пијана лађа* (*Drunken Boat*), Бекетов превод Рембоове поеме, Whiteknights Press, Reading.

Скица за радио I (*Rough for Radio I*, fr. *Pochade radiophonique*), први пут објављена под насловом *Sketch for Radio Play* in Stereo Headphones n° 7.

Скица за радио II (*Rough for Radio II*, fr. *Esquisse radiophonique*), Grove Press, New York.

Ђорци (*Fizzles*), са графикама Џаспера Џонса, Petersburg Press, London;

Још једном за крај и други ђорци (*Pour finir encore et autres foirades*, eng. *For to End Yet Again and Other Fizzles*, John Calder, London) Editions de Minuit, Paris.

All Strange Away, Gotham Book Mart, New York; John Calder, London, 1979.

Онда (*That Time*), Faber and Faber, London;

Кораци (*Footfalls*), Faber and Faber, London;

Сабласни трио (*Ghost Trio*), in *Journal of Becket Studies* n° 1.

1977. *Скица за позориште I / Скица за позориште II* (*Theatre I / Theatre II*), in *Ends and Odds*, Faber and Faber, London.

Само облаци (*...but the clouds...*), in *Ends and Odds*, Faber and Faber, London.

Остаци и окрајци (*Ends and Odds*), Faber and Faber, London (*Не ја; Онда; Кораци; Сабласни трио; ...само облаци... ; Скица за позориште I; Скица за позориште II; Скица за радио I, Скица за радио II*).

Сабране песме на енглеском и француском (*Collected Poems in English and French*), John Calder, London.

1978. *Песме и Танушни стихови* (*Poèmes*, suivi de *Mirlitonnades*), Editions de Minuit, Paris.

1979. *Друштво* (*Company*), John Calder, London.

Монолог (*A Piece of Monologue*, fr. *Solo*), *The Kenyon Review*, New Series, vol. 1, n° 3.

1981. *Лоше виђено лоше речено* (*Mal vu mal dit*), Editions de Minuit, Paris.

Љуљашка (*Rockaby*; fr. *Berceuse*), Grove Press, New York.

Охајска импровизација (*Ohio Impromptu*), Grove Press, New York.

1982. *Пропаст* (*Catastrophe*), in *Catastrophe et autres dramaticules* (*Пропаст; Онда; Монолог; Љуљашка; Охајска импровизација*), Editions de Minuit, Paris.

1983. *Правац најгоре* (*Worstward Ho*; фр. *Cap au pire*), John Calder, London.

Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, John Calder, London.

Шта где (*What Where*; фр. *Quoi où*) in *Ohio Impromptu/Catastrophe/What Where*, Grove Press, New York.

1984. *Квадрат* (*Quad*), in *Collected Shorter Plays*, Faber and Faber, London.

Ноћ и снови (*Nacht und Traüme*), in *Collected Shorter Plays*, Faber and Faber, Londo

1988. *Слика* (*L'Image*), Editions de Minuit, Paris.

Трзаји (*Stirrings Still*), са илустрацијама Луја Ле Брокија, Blue Moon Books, New York; *Soubresauts*, Editions de Minuit, Paris, 1989.

Сабрана кратка проза (*Collected Shorter Prose 1945-1980*), John Calder, London.

1989. *Како рећи* (*Comment dire*), Editions de Minuit, Paris, 1989.

1991. *Свет и панталоне* (*Le monde et le Pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*), Editions de Minuit, Paris.

1992. *Сан о средње лепим женама* (*Dream of Fair to Middling Women*), Arcade Publishing, New York.

1995. *Елеутерија* (*Eleutheria*), Editions de Minuit, Paris.

1998. *Три дијалога* (*Trois dialogues*), Editions de Minuit, Paris.

Биографије и мемоари

Deirdre Bair, *Samuel Beckett: a Biography*, Jonathan Cape, London, 1978 Fayard, Paris 1979, traduite par Léo Dilé.

James Knowlson, *Damned to fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury Publishing plc, London, 1996; Solin, Actes Sud, Arles 1999, biographie traduite par Oristelle Bonis.

Anthony Cronin, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, Harper Collins Publishers, plc London, 1996.

André Bernold, *L'Amitié de Beckett*, 1979-1989, Hermann, Paris, 1992.

Enoch Brater, Why Beckett, Thames and Hudson, London, 1989.

Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Editions Fata Morgana, Paris 1986.

Код нас:

Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, Откровење, Београд, 2000.

Бекет на српскохрватском

Молоа, Космос, Београд, 1959, превела Каћа Самарџић.

Чекајући Годоа, СКЗ, Београд, 1964, превео Андрија Милићевић.

Малон умире, Младост, Загреб, 1969, превео СЕвлад и Иван Сламниг.

Речи и музика, Трећи програм РБ, бр. 1, Београд, пролеће 1969, превео Светозар Бркић.

Свршетак игре у *Нова драма*, приредио Томислав Сабљак, Чакавски сабор, Сплит, 1976, превела Алка Шкиљан.

Новеле и текстови низашто, Друштво хрватских књижевних преводилаца, Загреб, 1976, превела Мирјана Добровић.

Короскоп, Видици, бр. 1, XXV, Београд, 1979, превео Бранко Алексић.

Непомично; У даљини птица, Видици, бр. 1, XXV, Београд, 1979, превео Милојко Кнежевић.

Прва љубав, Градац, бр. 26–27, Чачак, 1979, превео Давид Албахари

Чекајући Годоа; Крај партије; Крапова последња трака; Срећни Дани; Игра; Ах, Џо; Не ја; Тада; Кораци; Чин без речи I и II, у Изабране драме, Нолит, Београд, 1981, превео Александар Петровић.

Уљуљанка; *Ohio Impromptu*, Књижевност, бр. 10, Београд, 1981, превела Ксенија Тодоровић.

Пруст; Три дијалога са Жоржом Дитуијем, Трећи програм РБ, бр. 55, IV, Београд, 1982, превео Филип Филиповић.

Данте... Бруно. Вико.. Џојс, Дело, бр. 6, XXIX, Београд, 1983, превео Новица Милић.

Ћорци, Видици, бр. 1, XXVIII, Београд, 1983, превео Милојко Кнежевић.

Сабласни трио; ...само облаци..., Даље, бр. 5/6, II, Сарајево, 1983, превео Филип Филиповић.

Танушни стихови, Даље, бр. 5/6, II, Сарајево, 1983, превели Радмила Глигић и Бранко Алексић.

Pour finir encore et autres foirades, Даље, бр. 5/6, II, Сарајево, 1983, превела Олгица Бошњаковић.

Песме и Љуљашка, Писмо, бр. 2/3, I, Земун, 1985, превео Милојко Кнежевић.

Немушто, Библиотека Алеф, Градац, Чачак, 1986, превео Милојко Кнежевић.

Више жалости него радости, часопис Градина, Ниш, бр. 1, 1987, превео Предраг Тодоровић.

Лоше виђено лоше речено, Међај, бр. 19, Ужице, 1989, превео Милојко Кнежевић.

Умирујуће средство, у *Антологија француске приповетке*, приредио Радивоје Константиновић, Братство-јединство, Нови Сад, 1989, превела Иванка Павловић.

Како јесте, Библиотека Алеф, Градац, Чачак, 1990, превео Милојко Кнежевић.

Неуспјели покушаји, Quorum, бр. 4, Загреб, 1990, превео Младен Кожул.

Прва љубав, Quorum, бр. 4, Загреб, 1990, превео Борис Видовић.

Ех, Џо, Quorum, бр. 4, Загреб, 1990, превео Милан Живковић.

Не ја, Quorum, бр. 4, Загреб, 1990, превела Јелена Милошевић.

Трзаји, Летопис Матице српске, Год. 166, Књ. 445, св. 5, Нови Сад, мај 1990, превела Оливера Милићевић.

Непорециви негатив (девет песама на француском), Око, бр. 4, Загреб, 1990, превео Звонимир Мркоњић.

Данте и јастог, Quorum, бр. 1, Загреб, 1991, превела Сњежана Веселица.

Три дијалога, часопис Момент, бр. 22, Г. Милановац–Београд, 1991, превео Боривој Герзић.

Прва љубав; Изгнаник; За умирење; Крај; Из једног напуштеног рада; Доста; Машта мртва замислите; Изгубени; За крај поново; Хорн је увек долазио; Одустао сам пре рођења; У даљини птица; Стара земљо; Као што је испричано; Затворен простор; Једно вече; Дах; у: Крај и друга проза, Истар, Београд, 1994, превели Давид Албахари и Боривој Герзић.

Стихоклепство, Ceres, Загреб, 2001, двојезично (француски и хрватски), превео Драгутин Думанчић.

Пјесме, Ceres, Загреб, 2001, двојезично (француски и хрватски), превео Драгутин Думанчић.

Песме на енглеском, Писмо, бр. 68–69, 2002, Београд, превео Дејан Михаиловић.

Тематски блокови часописа посвећени Бекету

Видици, Београд: бр. 1, XXV, 1979; бр. 242, 243 (4, 5), XXXIV, 1986.

Трећи програм РБ, Београд: бр. 55, IV, 1982; бр. 67, IV, 1985.

Даље, Сарајево: бр. 5/6, II, 1983.

Quorum, Загреб: бр. 2/3, 1990; бр. 4, 1990; бр. 1, 1991;

■



Бекетова мајка, Меј, поред прозора
у Кулдринаху, око 1920.



Бекетов отац Вилијам (Вили)



Сам (вероватно 1908) са старијим братом
Френком



Сам са мајком (око 1908/1909). Фотографија Дороти Брej



Поглед кроз прозор собе у хотелу „Трианон" у Паризу. Бекет је ту написао *Сан о средње лепим женама*.



Породична кућа Бекетових – Кулдринах



Кућа у Русијону. Бекетово ратно и мирнодопско склониште.



Барингтонова кула на путу за Леопардстаун у коју је Бекет волео да се склања као дете (в. *Онда*).



Бекет пред кућом у Исију на Марни, у зиму 1962.





Бекет се у Паризу са пријатељима обично виђао у кафеима на левој обали Сене.









Доле десно:
Једна од „Веспазијанових пролазних палата" у Паризу


Етна МекКарти (Алба). Цртеж Шона О'Саливена


Пеги Синклер (Смералдина)


Пеги Гугенхајм


Сузана Дешево-Дименил (око 1920)


Лусија Џојс, око 1930.


Били Вајтлоу у *Комаду* (1964)


Патрик Меги у *Онда*


Квадрат


Били Вајтлоу у *Корацима*







Са Ђакометијем поред легендарног дрвета за *Годоа*



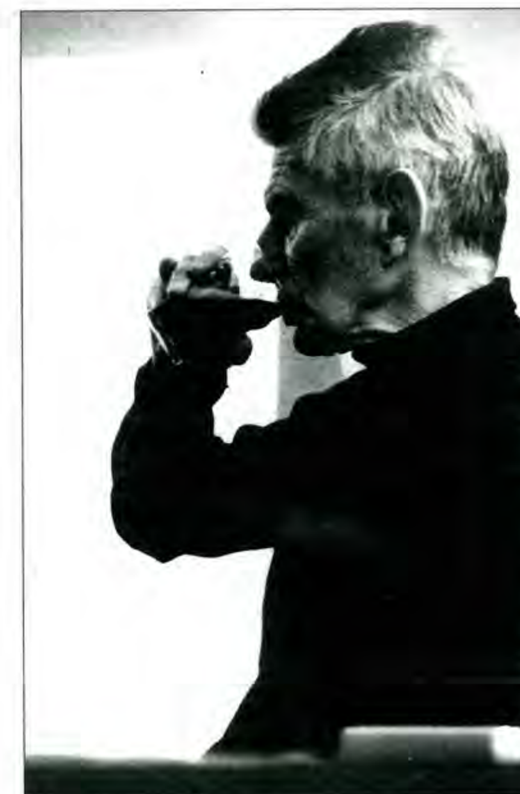
Бекет и Бастер Китон на снимању *Филма*



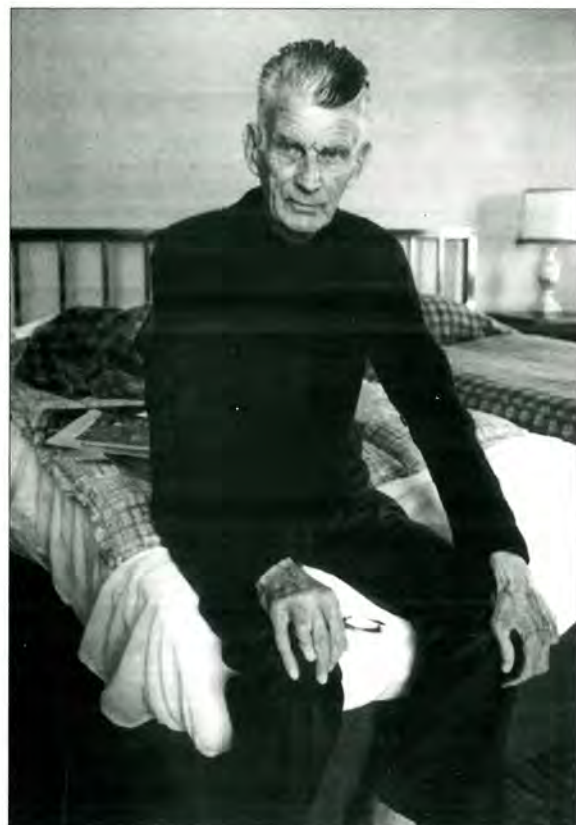




Каћа Самарџић и Бекет у Београду у Добрињској улици, субота, 12. јули 1958, 10 сати.










BECKETT